ভূমিকা-অনুবাদ-টীকা

শিশিরকুমার দাশ

উৎসর্গ

মা-কে

"জননী, তোমার মরণহরণ বাণী
নীরব গগনে ভরি উঠে চুপেচুপে"

সূচীপত্র

ভূ মি কা

খ্রীস্ট জন্মাবার তিনশ সাতাশ বছর আগে আরিস্টটলের এক ছাত্র, দিগ্বিজয়ী আলেকজাণ্ডার ভারতবর্ষে এসেছিলেন। ভারতবর্ষের বেশ কিছু অংশ তাঁর অধিকারভুক্ত হয়েছিল এবং শতাধিক বছর ধরে গ্রীকরা সেখানে রাজত্ব করেছিলেন। গ্রীক ভাস্কর্যরীতির সঙ্গে ভারতীয় শিল্পীদের পরিচয় হয়েছিল, উভয়ের সমন্বয়ে একটি নতুন শিল্পধারা গড়ে উঠেছিল। কোন কোন গ্রীক ভারতীয় ভাষা শিখেছিলেন, ভারতীয় দর্শনে উৎসাহী হয়েছিলেন। কিন্তু কোন ভারতীয় যে গ্রীক ভাষা শিখেছিলেন, প্লেটো আরিস্টটলের চিন্তাধারার প্রতি আকৃষ্ট হয়েছিলেন, বা সোফোক্লেস এউরিপিদেসের রচনা পাঠ করেছিলেন তার কোন নিদর্শন নেই। মনে করা হয়ে থাকে আরিস্টটল "কবিদের বিষয়ে" নামে তিনখণ্ডে বিভক্ত একটি বই লিখেছিলেন। এমনকি বোস্তাগ্নির মতে সে বই রচিত হয়েছিল তরুণ রাজকুমার আলেকজাণ্ডারের জন্যে। আর সম্ভবত রাজকুমার আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' গ্রন্থটির সঙ্গেও পরিচিত ছিলেন। আলেকজাণ্ডারের মৃত্যুর পরেও পাঁচ বছর আরিস্টটল বেঁচেছিলেন। কিন্তু কোন ভারতবাসীর কাছে আরিস্টটলের খ্যাতি এসে পৌঁছলনা। ইতিহাসের পরিহাস এই যে, যে আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র সঙ্গে ভারতবর্ষ বহুকাল আগেই পরিচিত হতে পারত তার জন্য আমাদের অপেক্ষা করে থাকতে হল সুদীর্ঘ দুহাজার বছর। ইংরেজের মাধ্যমে আমাদের সঙ্গে গ্রীক সাহিত্য ও সাহিত্যচিন্তার পরিচয়।

বাংলাদেশে, বোধ করি ভারতবর্ষে, গ্রীক সাহিত্যের সর্বপ্রথম রসজ্ঞ মাইকেল মধুসূদন দত্ত। তিনি ছাত্রাবস্থায় গ্রীক শিখেছিলেন, তাঁর কবিতা ও নাটকে গ্রীক পুরাণকথার ব্যবহার করেছিলেন। হোমারের মহাকাব্যের আদর্শে রচনা করেছিলেন একটি মহাকাব্য[১]; আর আঠারশ একাত্তর সালে

গ্রীক থেকে ইলিয়াদের কিছু অংশ অনুবাদ করেছিলেন বাংলায়। রামায়ণ-মহাভারত, কালিদাসের কাব্য পড়া সত্ত্বেও তিনি ঘোষণা করলেন, "মহাকাব্যরচয়িতাকুলের মধ্যে ইলিয়াস্-রচয়িতা কবি যে সর্বোপরি শ্রেষ্ঠ, ইহা সকলে জানেন।" এই বাক্যটিই ভারতবর্ষে সর্বপ্রথম হোমার তথা গ্রীক সাহিত্যের প্রশস্তি। আর সেই সঙ্গেই মাইকেল্ আরিস্টটলকে "উরূপাখণ্ডের অলঙ্কারশাস্ত্রগুরু" ব'লে বর্ণনা করলেন। মাইকেল আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র চতুর্বিংশ অধ্যায়ের প্রতি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণও করেছিলেন, কিন্তু জানিনা তাঁর সমকালে কজন 'কাব্যতত্ত্বে'র সঙ্গে পরিচিত হয়েছিলেন।

মাইকেলের পরে নিশ্চয়ই স্বল্পসংখ্যক বাঙালী গ্রীকভাষা শিখেছিলেন। কিন্তু তাঁদের শিক্ষার ফলভাগী আমরা হইনি। বাঙালীর গ্রীকচর্চার একটিই ফল: মেঘনাদবধকাব্য। এর কাহিনী রামায়ণের, গঠন হোমারের। আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র নির্দেশ অনুসারে রামায়ণের কাহিনীর একটি সম্ভাব্যরূপ মেঘনাদবধকাব্য। প্লেটো-ইস্কিলাস-সোফোক্লেসের সাহিত্য সম্বন্ধে আমাদের যে জ্ঞান তা প্রধানত ইংরেজ মনীষী ও অনুবাদকের কল্যাণে। মালিনী নাটকে ট্রেভেলিয়ান যখন গ্রীক নাটকের সাধর্ম্য দেখেছিলেন, তখন বিস্মিত রবীন্দ্রনাথ মন্তব্য করেছিলেন, 'যদিও কিছু কিছু তর্জমা পড়েছি, তবু গ্রীক নাট্য আমার অভিজ্ঞতার বাইরে।' শুধু অনুবাদের মধ্যে দিয়ে যে সাহিত্যের সঙ্গে পরিচয় ঘটে, তাও আবার বিদেশী ভাষায়, সে পরিচয় স্বভাবতই দুর্বল। প্রকৃতপক্ষে, এই কারণেই ইংরেজি ভিন্ন, অন্যান্য ইউরোপীয় সাহিত্যের সঙ্গে বাঙালীর পরিচয় খুব অন্তরঙ্গ নয়। আর হোমার-প্লেটোর ভাষা, যে ভাষা বাল্মীকি-কালিদাসের ভাষার মতই প্রাচীন এবং মৃত, শুধু ইংরেজির মাধ্যমে তাকে আমাদের অভিজ্ঞতার বস্তু করে তোলা সহজ নয়। বিচিত্র ঐশ্বর্যময় গ্রীক সাহিত্যই যখন আমাদের ঔৎসুক্যের বাইরে থেকে গেল এতদিন, তখন সেই সাহিত্য বিষয়ে আলোচনা যে আমাদের সাহিত্যচিন্তার মধ্যে সহজে প্রবেশাধিকার পেতে পারেনা তা অনুমান করা কঠিন নয়।

১৭৮৮তে হেনরী জেমস্ পাই-এর ইংরেজি অনুবাদের আগেও আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' অন্তত তিনবার ইংরেজিতে অনূদিত হয়েছিল। ১৭৮৯ সালে বেরিয়েছে টমাস টআইনিং-এর উৎকৃষ্ট অনুবাদ। ১৭৯৪ সালে জেমস মুরের এবং ১৮১১ সালে টমাস টেলারের অনুবাদ সত্ত্বেও টআইনিং-এর

অনুবাদ তার মর্যাদা হারায়নি। আব ১৮৯৫ সালে প্রকাশিত হল সামুয়েল বুচারের বিখ্যাত অনুবাদ এবং ভাষ্য। কাজেই উনবিংশ শতাব্দীর বাঙালীর সামনে অনুবাদের অভাব বিশেষ ছিলনা। কিন্তু আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' প্রধানত বিশ্ববিদ্যালয নির্ভর পড়াশুনোর মধ্য দিযে, পাঠ্যপুস্তক হিশেবে, শিক্ষিত সমাজে এসে পৌঁছল বাংলাদেশে। এথেন্সের একটি চতুষ্পাঠীতেও অবশ্য কাব্যতত্ত্ব একদা পাঠ্যপুস্তকরূপেই আবির্ভূত হযেছিল।

২

গ্রীকভাষায একটি প্রবাদ আছে, 'মেগা বিবলিওন্ মেগা কাকোন', অর্থাৎ বড বই মানেই বড জঞ্জাল। প্রকৃতপক্ষে পৃথিবীতে বহু বড বড বই-ই পৃথিবীর জঞ্জাল বাডিযেছে। অথচ অনেক ছোট ছোট বই বারবার পঠিত হযেছে, মানুষকে ভাবিযেছে, নতুন চিন্তায উদ্বুদ্ধ করেছে, সাবলীল ডানায কাল থেকে কালান্তরে উড়ে এসেছে। আরিস্টটলেব 'কাব্যতত্ত্ব' সেই রকম একটি ছোট বই, কিংবা বই বলা চলেনা, বই-র খসড়া মাত্র।

আজ আমরা মোটামুটি জানি যে আরিস্টটল 'কাব্যতত্ত্ব' প্রকাশের উপযোগী ক'রে রচনা করেননি। এর মধ্যে আছে পরিভাষার অসঙ্গতি, চিন্তার অসংলগ্নতা, শব্দপ্রযোগে উদাসীনতা এবং বহুক্ষেত্রে স্মৃতি বিভ্রমের চিহ্ন। তার কারণ হ'ল, সম্ভবত, টুকরো টুকরো ভাবে এর বিভিন্ন অংশ লেখা হযেছিল, কখনও অনুচ্ছেদের আকারে, কখনও পরিচ্ছেদের আকারে, কখনও বা সংক্ষিপ্ত বাক্যে। আরিস্টটল তাঁর ছাত্রদের সঙ্গে সাধারণভাবে সাহিত্য প্রসঙ্গ, গ্রীক সাহিত্যের ইতিহাস ও প্রকৃতি সম্বন্ধে নানা আলোচনা করতেন। বর্তমান 'কাব্যতত্ত্ব' সেইসব আলোচনার বিষয সূত্রাকারে লেখা। অর্থাৎ তাঁর সাহিত্যবিষযক বক্তৃতামালার 'নোট্স্'—এবং কোন কোন অংশ হযত ছাত্রদের নেওযা নোট্স্। এর কোন কোন জাযগা বিশদ, সরল, স্পষ্ট, কোন কোন জাযগা সংক্ষিপ্ত, অতি সংক্ষিপ্ত, কখনও বা অস্পষ্ট, কখনও দুর্বোধ্য। বক্তব্যের সংক্ষিপ্ততার জন্যই মার্গোলিউথ 'কাব্যতত্ত্বে'র সঙ্গে পাণিনির সূত্রের তুলনা করেছেন। ষডবিংশ অধ্যাযে যেখানে মহাকাব্য ও ট্রাজেডির ছন্দ প্রসঙ্গ উঠেছে সেখানকার অর্থোদ্ধার বেশ কঠিন।

অধ্যাপক এল্‌স্‌ বলেছেন, এখানে যেন কয়েকটি সূত্র, শর্টহ্যাণ্ডে লেখার মতন। পূর্ণবাক্যও নেই সর্বত্র। আবার অনেক জায়গায় আরিস্টটল উদাহরণ দিয়েছেন ব্যাখ্যা করেননি—সম্ভবত তাঁর বক্তৃতায় আরিস্টটল সেই সব উদাহরণ বিশদভাবে ব্যাখ্যা করতেন। অর্থাৎ, একথা বলা খুব অন্যায় হবেনা যে 'কাব্যতত্ত্ব' একটি পূর্ণাঙ্গ গ্রন্থ নয়, গ্রন্থের খসড়া মাত্র।

আরিস্টটল 'কাব্যতত্ত্বে'র গোড়ায় প্রতিশ্রুতি দিয়েছিলেন যে কাব্য ও ও তাদের বিভিন্ন শ্রেণীবিভাগ, বিভিন্ন শ্রেণীর তাৎপর্য ও বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তিনি এক এক ক'রে আলোচনা করবেন। কিন্তু মহাকাব্য ও ট্রাজেডির আলোচনাতেই গ্রন্থ শেষ হয়ে গেছে। যেভাবে গ্রন্থটি শেষ হয়েছে তাতে অনেকেরই ধারণা যে এর পরেও কিছু ছিল। সম্ভবত ছিল কমেডির আলোচনা। এই ধারণার পেছনে সঙ্গত যুক্তিরও অভাব নেই।

এই নানা অসংগতিময়, খণ্ডিত এবং কতকাংশে অস্পষ্ট খসড়াটির মূল্য অসামান্য। এর আগে সাহিত্যসম্পর্কে এত স্পষ্টভাবে, এত পরিচ্ছন্ন রীতিতে সাহিত্যের মূল সমস্যাগুলি কেউ আলোচনা করেননি, এত নিরাসক্ত কিন্তু সহৃদয় দৃষ্টিতে কাব্যের প্রধান কয়েকশ্রেণীর গঠনকৌশল কেউ বিশ্লেষণ করেননি; কাব্যের বিভিন্ন অঙ্গ ও তাদের আন্তরিক যোগের কথাটি এত নৈপুণ্যের সঙ্গে কেউ দেখিয়ে দেননি এবং সবচেয়ে বড় কথা কাব্যবিচারের নিজস্ব রীতি ও নিয়মের কথা কেউ ঘোষণা করেননি এত দৃঢ়তার সঙ্গে। এবং আরিস্টটলের পরেও, আর কোন সাহিত্য সমালোচক একই সঙ্গে এতটা বিশ্লেষণী বুদ্ধি ও মৌলিক সমস্যাগুলি বিচারের সামর্থ্য দেখাতে পেরেছেন ব'লে মনে হয়না।

'কাব্যতত্ত্ব' নিশ্চয়ই গ্রীকসমাজে সমাদৃত হয়েছিল, হয়ত বেশ প্রচলিত ছিল। কিন্তু সে ইতিহাস খুব স্পষ্ট নয়। আরিস্টটলের অন্যান্য বহু গ্রন্থের প্রচলনের যে অবিচ্ছিন্ন ধারা আছে, 'কাব্যতত্ত্বে'র ক্ষেত্রে সেই অবিচ্ছিন্নতা নেই। বহুদিন পর্যন্ত রচনাটি সুধী সমাজের দৃষ্টির বাইরে ছিল। রেনেসাঁসের সময় রচনাটির নতুন করে আবির্ভাব ঘটে। প্রকৃতপক্ষে 'কাব্যতত্ত্বে'র মূল গ্রীক সংস্করণ প্রকাশিত হয় ১৫০৮ খ্রীস্টাব্দে, কিন্তু তার দশ বছর আগে প্রকাশিত হয়েছিল জর্জ ভাল্লোর ল্যাটিন অনুবাদ। অর্থাৎ 'কাব্যতত্ত্বে'র গ্রীকরূপ প্রথম প্রকাশিত হবার সৌভাগ্য পায়নি। পাণ্ডুলিপির ক্ষেত্রেও কালের সেই পরিহাস। যে গ্রীক পুথিটি 'কাব্যতত্ত্বের' আদর্শপুথিরূপে গৃহীত,

তাকে বলা হয় পারী পাণ্ডুলিপি, দ্বাদশ শতাব্দীতে লেখা। 'কাব্যতত্ত্বে'র যাঁরা বিশ্ববিশ্রুত সম্পাদক, যেমন বেকের, বিটাব, ভাহ্‌লেন কিংবা বাই-ওযাটার তাঁরা সকলেই এই পাণ্ডুলিপি ব্যবহাব করেছেন। রেনেসঁসের সমযকার আবো দুএকটা পাণ্ডুলিপি অবশ্য আছে এবং আছে ত্রযোদশ শতাব্দীতে লেখা একটি ল্যাটিন অনুবাদ। কিন্তু সবচেযে কৌতূহলজনক হল একটি আববী অনুবাদ। এই অনুবাদ হযেছিল একাদশ শতাব্দীতে, করেছিলেন আবুল বশব মত্তা। তিনি অষ্টম শতাব্দীব একটি সিরিযাক অনুবাদ থেকে এই আববী অনুবাদ করেছিলেন। আব সেই সিরিযাক অনুবাদ হযেছিল অবশ্য গ্রীক থেকে। তবে যে পাণ্ডুলিপি থেকে এই অনুবাদ হযেছিল সে পাণ্ডুলিপি আর নেই। কাজেই 'কাব্যতত্ত্বে'র যত পাণ্ডুলিপি পাওযা গেছে তাদেব মধ্যে প্রাচীনতম হল আরবী অনুবাদটি। আরবী অনুবাদ, আব সিবিযাক অনুবাদেব যে সামান্য অংশ পাওযা গেছে তা অধ্যাপক মার্গোলিউথ সম্পাদনা ক'বে প্রকাশ করেছেন।

সিরিযাক, আববী এবং ল্যাটিন ভাষায যে গ্রন্থের অনুবাদ হয়েছিল তার প্রভাব যে ছিল যথেষ্ট তাতে সন্দেহ নেই। বিশেষ কবে আরিস্টটলের সূত্র ধবে ল্যাটিন সমালোচনা শাস্ত্র যে বেশ এগিযেছিল তা বোঝা যায। তবে আবিস্টটলের ব্যাপক প্রভাবেব সূচনা হ'ল নতুন কবে রেনেসঁসের সময থেকে। সেই থেকে এই ক্ষুদ্রাকৃতি গ্রন্থটি ইউবোপের বিভিন্ন-ভাষায় বারবার অনূদিত হযেছে, সম্পাদিত হযেছে। বহু সুধী এই গ্রন্থেব বিভিন্ন সিদ্ধান্ত সম্পর্কে বহু চিন্তা করেছেন। পাবী পাণ্ডুলিপিটি বারবার আলোচিত হযেছে, নতুন নতুন পাঠ তৈরী করা হযেছে, শুদ্ধতর, স্পষ্টতর, পাঠেব চেষ্টা হযেছে বাববাব। ১৮৬৫ তে তৈরী ভাহ্‌লেনের পাঠ দীর্ঘদিন পাঠক ও পণ্ডিতসমাজে গৃহীত ছিল। তাবপর ১৯০৯ এ বাইওয়াটার অসাধারণ পরিশ্রম ও মনীষায নতুন একটি সংস্কবণ তৈবী কবেন। ১৯৬৫ তে অক্সফোর্ড থেকে বাডলফ্‌ ক্যাসেল প্রকাশ কবেছেন সর্বাধুনিক পাঠ ও সংস্করণ। আজ গত পাঁচশ বছর ধরে কাব্যতত্ত্ব চর্চার ধারা চলেছে অব্যাহতভাবে।

৩

আবিস্টটল যখন প্লেটোর আকাদেমিতে যোগ দিলেন তখন তাঁর বয়স ষোল। খ্রীস্ট জন্মাবার তিনশ ছেষট্টি বছর আগে। মাসিদোনিযার রাজ-

বৈছ্যের পুত্র, আদরে প্রতিপালিত, বিলাসী, কিন্তু বুদ্ধিদীপ্ত মৃদুভাষী তরুণ, তাঁর চলনে, কথায়, পোষাকে আভিজাত্যের ছাপ। বিচিত্র দিকে তাঁর আকর্ষণ, নাগব-নীতি, কাব্য, চিকিৎসা-বিদ্যা, ইতিহাস, তর্কশাস্ত্র, গণিত, ভাষণ-কলা, প্রাকৃতিক বিজ্ঞান, প্রাণীবিদ্যা—জ্ঞানের সমস্ত ক্ষেত্রে তাঁব বিচরণের আকাঙ্ক্ষা। প্লেটো নাকি পবিহাসচ্ছলে বলেছিলেন যে তাঁব আকাদেমিব দুটো ভাগ: আবিস্টটল হল আকাদেমির মস্তিষ্ক আব অন্য সব ছাত্র তার দেহ। সে যুগেব শ্রেষ্ঠ মনীষী প্লেটোব সঙ্গে এই প্রতিভাবান তরুণের সংযোগেব জন্য পববর্তী কালেব মানুষ কৃতজ্ঞ।

আরিস্টটল প্লেটোব সান্নিধ্য পেযেছেন উনিশ বছব, প্লেটোব মৃত্যুকাল পর্যন্ত (৩৪৭ খ্রীঃ পূঃ)। প্লেটোব মৃত্যুর পরে যদিও তিনি এথেন্সেব লোক নন ব'লে আকাদেমিব প্রধান হতে পাবেননি, তবুও তিনিই প্লেটোব শ্রেষ্ঠ শিষ্য। কিন্তু গুরুর সঙ্গে তাঁব চিন্তাব বিরোধিতা অত্যন্ত প্রখব, পার্থক্য অতি স্পষ্ট। গত দুহাজাব বছরেব ইউরোপীয সংস্কৃতিব ইতিহাসে এই দুই মনীষী প্রায় পালা ক'বে ভূমিকা গ্রহণ কবেছেন, কখনও প্লেটো, কখনও আবিস্টটল। প্লেটো নিজে ছিলেন কবি এবং সমস্ত জীবনই তিনি কবিতায অভিভূত ছিলেন। তাঁব বচনায মধ্যে মধ্যে সেই কবিসত্তা হঠাৎ আত্মপ্রকাশ করেছে, পাঠককে মুগ্ধ ক'রে, মোহিত ক'বে আবার তাঁব দার্শনিক সত্তায মিশে গেছে। কিন্তু সেই প্লেটোই কাব্যের বিরুদ্ধে এনেছিলেন অভিযোগ, কাব্য সত্য থেকে বহুদূর, কাব্য এক ছাযার ছাযা, কাব্য অসত্য এবং অনৈতিক। তাঁর কল্পিত আদর্শ রাষ্ট্রে তাই কবির স্থান নেই।

প্লেটো তাঁব 'পোলিতেইয়া' ('নগবনীতি'/'বাজনীতি') গ্রন্থেব তৃতীয অধ্যায়ে কাব্যের স্থান বাষ্ট্রে আদৌ হবে কিনা এই প্রশ্ন তুলেছেন। আর দশম অধ্যাযে এই প্রশ্নের উত্তর দিযেছেন পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনাব পর। হোমারের প্রতি তিনি সশ্রদ্ধ, প্লেটো বলেছেন, তিনি ট্রাজেডির সৌন্দর্যের প্রথম স্রষ্টা, প্রথম গুরু। তাঁব কাব্যে প্লেটো মুগ্ধ কিন্তু কাব্যেব চেযেও বড সত্য। অথচ ঐ মোহিনীব আকর্ষণ যে দুর্বার। তাই প্রশ্ন ওঠে হোমার যার অন্যতম স্রষ্টা, সেই মোহিনী কাব্য কি চিবকাল নির্বাসিত থাকবে। কেউ যদি যুক্তি দিয়ে প্রমাণ করতে পারেন, কাব্য শুধু ভোলায না, সঞ্জীবিত করে; কাব্য ছায়া মাত্র নয, তাও সত্য, তাহলে? প্লেটো বলেছেন, অবশ্যই, যদি কোন কবিতাপ্রেমিক প্রমাণ করতে পারেন, কাব্য শুধুই

আনন্দের জন্য নয, মানুষের মঙ্গলের জন্য, তাহলে আমবা তাঁর কথা শুনব নিবিষ্টচিত্তে, কারণ কাব্যকে বাষ্ট্রে স্থান দিতে পাবলে শেষ পর্যন্ত আমাদের লাভ।

আবিস্টটলেব জন্মেব অন্তত পঁচিশ বছব আগে প্লেটো এই মন্তব্য কবে-ছিলেন। যখন আবিস্টটলের সঙ্গে প্লেটোব পরিচয হল তখন প্লেটোব মতবাদ গ্রীক সমাজে অবশ্যই প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল।* অনুমান করতে পাবি, এই প্রসঙ্গ নিযে বহুবাব তরুণ আরিস্টটলেব সঙ্গে তর্ক বেধেছে জ্ঞানবৃদ্ধ প্লেটোব সঙ্গে, কবিতাব সঙ্গে সংগ্রামে যিনি অন্তবে অন্তরে বিক্ষত। বহু ব্যাপাবেব মত এ প্রসঙ্গে গুরু-শিষ্যের মতভেদ বোধহয কোনদিনই মেটেনি।

গুরুব মৃত্যুব পর আবিস্টটল চলে গেলেন এথেন্স ছেড়ে আস্‌সুসে, সেখান থেকে সাফো-র স্মৃতি জডানো লেসবোসে, তারপর বাজ-আমন্ত্রণে আলেকজাণ্ডাবের শিক্ষকরূপে মাসিদোনের বাজপ্রাসাদে। সম্ভবত এই সমযেই তিনি লিখেছেন "কবিদেব বিষযে" গ্রন্থটি, যা চিবকালের মত লুপ্ত হযে গেছে। সামান্য কযেকটি পাতা যা পাওযা গেছে* তার মধ্যে দেখা যায গুরুব সঙ্গে তাঁব তর্ক চলেছে।

আলেকজাণ্ডাবেব জন্য আরিস্টটল হোমাবেব মহাকাব্যের একটি টীকা তৈবী কবেছিলেন জানা গেছে। সে বইও লুপ্ত। তবে পণ্ডিতেবা মনে কবেন সে বই-র সাবাংশ স্থান পেযেছে 'কাব্যতত্ত্বে'ব পঞ্চবিংশ পবিচ্ছেদে, সে কাবণেই ঐ পবিচ্ছেদটি এত ঘনপিনদ্ধ, এমন সূত্রাকারে রচিত। এছাড়া এই সমযেই তিনি আগ্রহী হযেছিলেন গ্রীক কাব্যেব ইতিহাসে। ৩৩৫ খ্রীঃ পূর্বাব্দেব কাছাকাছি তিনি গ্রীক নাটকেব একটি তালিকা তৈবী করেছিলেন, তাছাড়া দিওন্যুসিযা নাটক প্রতিযোগিতায বিজযীদের একটি তালিকাও রচনা কবেছিলেন। এই সব তথ্য তাঁর 'কাব্যতত্ত্বে'র আলোচনায় কাজে লেগেছিল। 'কাব্যতত্ত্বে'র তৃতীয এবং পঞ্চম পরিচ্ছেদে কমেডির এবং চতুর্থ পবিচ্ছেদে ট্রাজেডির ইতিহাসের কিছু কিছু কথা সম্ভবত আবিস্টটলেব গ্রীক সাহিত্যেব ইতিহাস চর্চাব পরিচায়ক। আরিস্টটল তাঁর 'রাজনীতি' বা

---

*দ্রষ্টব্য **Aristotelis Fragmenta,** Valĕntious Rose, Leipzig, 1886, ইংরেজি অনুবাদ **Aristotle, Select Fragments,** (Sir David Ross) Vol. XII, Oxford, 1952, pp. 72-77

'নগরনীতি' গ্রন্থ রচনার আগে যেমন ১৫৮টি সংবিধান আলোচনা করেছিলেন, তাঁর 'কাব্যতত্ত্ব' তেমনই তাঁর সাহিত্যচর্চার প্রত্যক্ষ ফল। অর্থাৎ আরিস্টটল দীর্ঘকাল ধরে ভেবেছেন, প্লেটোর যুক্তিগুলি নিয়ে চিন্তা করেছেন। তাঁর সেই ভাবনার পরিণতি 'কাব্যতত্ত্বে'।

৩৩৫-খ্রীঃ পূর্বাব্দে আবার আরিস্টটল ফিরে এলেন এথেন্সে। তখন তাঁর বয়স উনপঞ্চাশ।* আপোল্লো ল্যুকেইওসের উদ্দেশে উৎসর্গীকৃত এক মনোরম কুঞ্জের ধারে খুললেন তাঁর চতুষ্পাঠী। একদা এখানেই সক্রেটিস বেড়াতেন। এখানকার তরুচ্ছায়ায়, ছাত্রদের সঙ্গে নানা বিষয়ে আলোচনা করতেন প্রৌঢ় আরিস্টটল। এই তাঁর জীবনের শ্রেষ্ঠ পর্ব। এখানে বসেই তিনি রচনা করেছেন তাঁর শ্রেষ্ঠ গ্রন্থগুলি, বিশেষ করে তাঁর 'নগর-নীতি', 'ভাষণ-কলা' এবং 'নিকোমাখেআন নীতিশাস্ত্র'। আর সম্ভবত 'কাব্যতত্ত্ব'।

আরিস্টটলের যখন সাঁইত্রিশ বছর বয়স, তখন প্লেটোর মৃত্যু হয়েছে। আরিস্টটল তাঁর জীবনের শেষে এসে আর একবার কাব্য বিষয়ে তর্ক করলেন গুরুর সঙ্গে। 'কাব্যতত্ত্ব' প্লেটোর কাব্যবিরোধিতার বিরোধিতা।

৪

আরিস্টটলের যখন জন্ম তখন গ্রীক সাহিত্যের স্বর্ণযুগ শেষ হয়ে গেছে। খ্রীঃ পূর্ব ৮০০ বছর আগে হোমার দুটি মহাকাব্য রচনা করেছেন। তাঁর আগেও নিশ্চয়ই গ্রীক সাহিত্যের একটি সমৃদ্ধ ধারা ছিল কিন্তু সে সম্বন্ধে আমরা কিছুই জানিনা। হোমার থেকে গ্রীক সাহিত্যের ইতিহাস শুরু। তাঁকে প্লেটো বন্দনা জানিয়েছেন। আরিস্টটল বলেছেন কবিশ্রেষ্ঠ। তারপরে চলেছে প্রতিভার শোভাযাত্রা। হেসিওদের দেবকাহিনী, সাফোর কামনা-দীপ্ত প্রেমের উজ্জ্বল গীতি, ত্যুরতাযউস-এর স্বচ্ছন্দ কাব্যকাহিনী, প্রতিভাময় পিন্দারের ধর্ম-তন্ময় আবেগপূর্ণ কঠিন স্তবকে গাঁথা কবিতা, আয্‌স্খুলুসের (ইস্কিলাস) প্রবল শক্তির প্রচণ্ডতার সঙ্গে ধর্মীয় বিশালতার বোধ, সোফো-ক্লেসের নির্মম জগতের বিষণ্ণ বিস্তার। আর এউরিপিদেসের (ইউরিপিডিস) গীতলতা, দার্শনিকতা ও মমত্ববোধ—এই সব নিয়ে এক অসামান্য শিল্প জগৎ গড়ে উঠেছে, যা ভাবের গভীরতায়, চরিত্রের জটিলতায়, আবেগে, উচ্ছ্বাসে,

সংযমে, প্রাচুর্যে, শক্তির প্রচণ্ডতায অনন্য। আরিস্টটল 'কাব্যতত্ত্ব' আলোচনা করেছেন শুধু গ্রীক সাহিত্য অবলম্বন ক'রে, কাজেই এই সাহিত্যের দোষ-গুণ তাঁর আলোচনাকে নিয়ন্ত্রিত করতে বাধ্য। সংস্কৃত সাহিত্যের আলঙ্কারিকেরাও ঠিক এই ভাবেই নিযন্ত্রিত হয়েছেন সংস্কৃত সাহিত্যের সীমাবদ্ধতার দ্বারা। তাঁরাও তাঁদের সাহিত্যতত্ত্ব গড়ে তুলেছেন শুধু সংস্কৃত সাহিত্যকে অবলম্বন ক'রে। যদি গ্রীক সাহিত্য বা সংস্কৃত সাহিত্য ব্যাপক না হত, বিচিত্র এবং বিশাল না হত, যদি না তাতে থাকত ভাষা-শিল্পের অসামান্যতা তাহলে সমালোচনা শাস্ত্রগুলি হত ক্ষীণ দুর্বল এবং সঙ্কীর্ণ। 'কাব্যতত্ত্বে'র সূত্রগুলি যে গ্রীক সাহিত্যজ্ঞান থেকে উদ্ভূত হযেও বিশ্বজনীনতা লাভ করেছে, তার মূলে অবশ্যই আছে আরিস্টটলের অন্তর্দৃষ্টি, বিশ্লেষণের প্রতিভা এবং সাহিত্যবোধের গভীরতা। কিন্তু তারপরেও বলতে হবে, তার অন্যতম কারণ গ্রীক সাহিত্যের বিশালতা এবং গভীরতা এবং তার অসামান্য পরিশীলিত শ্রী।

'কাব্যতত্ত্বে'র আলোচনার প্রধান বিষয় ট্রাজেডি ও মহাকাব্য। হোমারের মহাকাব্য দুটিই ইউরোপীয মহাকাব্যের অবিসংবাদিত আদর্শ, এবং হোমার শ্রদ্ধেয় শুধু প্রবীণতম কবি বলেই নয, অসামান্য কবি ব'লে। আর পৃথিবীতে ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠ চারজন কবির মধ্যে তিনজনই গ্রীক। ট্রাজেডি এবং মহাকাব্য—দুটিই ইউরোপীয সাহিত্যে গ্রীকদের দান, এমনকি গ্রীক ট্রাজেডি এবং মহাকাব্যকে সৌষম্য এবং পরিমিতির দিক থেকে অন্য কেউ অতিক্রম করতে পেরেছেন ব'লে মনে হযনা। গ্রীক কাব্যপ্রেমিকের মুখে তাই অতিশযোক্তি শোনা যায, ট্রাজেডি গ্রীকদের সঙ্গে সঙ্গে অস্তমিত হয়েছে, এমনকি শেক্সপীযারও তাকে পুনরুজ্জীবিত করতে পারেননি।

দুঃখ যন্ত্রণা আর্তনাদকে শুধু কাব্যের বিষযবস্তু করা নয, দুঃখ যন্ত্রণা আর্তনাদের যবনিকা ভেদ ক'রে তাদের স্বরূপ দেখতে শিখিযেছিলেন আয্‌সখুলুস। একদিকে মানুষের মহত্ত্বের উজ্জ্বলতম মুহূর্ত, অন্যদিকে তার হাহাকারের ও অবসানের করুণতম মুহূর্ত, কিংবা পরাজযের করুণতম মুহূর্তেই মানুষের উজ্জ্বলতম বীরোত্তম মূর্তি সৃষ্টি করেছিলেন পৃথিবীর প্রথম ট্রাজেডি রচযিতা। তাঁর ওরেস্‌তেস, ক্ল্যুতায্‌মনেস্‌ত্রা, প্রোমেথেউস সকলেই তাদের অবসানের মুহূর্তে সবচেযে দীপ্ত। কিন্তু কেন এই মৃত্যু, কেন এই সর্বনাশ। ক্ষয—ধার্মিক কবি এই প্রশ্নের উত্তর

খুঁজেছেন প্রচলিত ধর্মের কাঠামোর মধ্যে নয়, প্রচলিত দেববিশ্বাসে নয়। যদি প্রচলিত ধর্মকে ছাড়িয়ে যাওয়া যায় বৃহত্তর বিশ্বাসে, এক প্রবল শক্তির অস্তিত্বে তাহলেই হয়ত সমাধান হবে এই রহস্যের। কিন্তু সে উত্তর পাই বা না পাই, জীবনের এই চরম রহস্যের সম্মুখীন হতে হবে বীরের মত এই ছিল তাঁর ধারণা। প্রোমেথেউস-এর মধ্যে যে আর্তনাদ শুনি বিশ্ববিধানের কাছে, তার আর্তনাদ কাতরোক্তি মাত্র নয়, যন্ত্রণাকে অস্বীকার করার চেষ্টা, বিচারের জন্য তীব্র আবেদন, মানুষের সংগ্রামের কণ্ঠস্বর। সোফোক্লেস এসে যোগ করলেন নতুন সুর। মানুষ অদৃষ্টের কাছে অসহায়, অদৃষ্টের বিরুদ্ধে তার কিছুই করার নেই। কিন্তু তা সত্ত্বেও সে মহৎ হতে পারে, দুঃখের দিনে দুঃখকে সহ্য করতে পারে মহত্ত্ব দিয়ে। পূর্ণতাই সব, পরিণতিই শেষ। আয়স্‌খুলুস কাটিয়েছেন রাজনৈতিক ঝোড়ো হাওয়ার মধ্যে, মারাথোন, থার্মোপাইল, সালামিসের রণোন্মাদনা তাঁর কণ্ঠস্বরে। জীবনে এবং কাব্যে আয়স্‌খুলুস শেষ পর্যন্ত সৈনিক। সোফোক্লেসের যখন শৈশব তখন এথেন্সে শান্তি, পূর্ণতা, তাঁর যৌবনে দেখেছেন ঐশ্বর্যময় এথেন্সকে, যদিও প্রৌঢদিন-গুলিতে দেখেছেন যুদ্ধের উন্মাদনা, আর বার্দ্ধক্যে দেখে গেলেন এথেন্সের গৌরবসূর্যের অস্তরাগ। কিন্তু তিনি লক্ষ্য করেছেন কোন ঘটনার ওপরই মানুষের হাত নেই, মানুষকে সব কিছু মেনে নিতে হবে। কিন্তু এমন একটা জায়গা আছে যেখানে মানুষ নিজের অধিপতি। তাঁর আজাক্স্ জানে মানুষ বাঁচতে পারে মহত্ত্বের সঙ্গে, মহৎভাবে মরতেও পারে। আন্তিগোনে নিজেই মৃত্যু বেছে নেন, কোরাসের দল তাঁকে "নিজের ভাগ্যের প্রভু" বলে বন্দনা জানায়। আয়স্‌খুলুস মন ছড়িয়ে দেন বিস্তীর্ণতায়, সোফোক্লেস মনকে নিয়ে আসেন একটি বৃত্তে, সেখানে দাঁড়িয়ে আমরা শুনি তাঁর কণ্ঠস্বর, যেমন করে, অর্জুন শুনেছিলেন কৃষ্ণকে। আয়স্‌খুলুস বন্ধন ভাঙার গান রচনা করেন, তাঁর কাব্যে মুক্তিকামী মানুষ, সংগ্রামী মানুষ তাই নিজেকে আবিষ্কার করেছে বারবার ; সোফোক্লেসে বন্ধনের বিরুদ্ধে আর্তনাদ নেই, তাঁর চরিত্র-গুলি বন্ধনকে উপেক্ষা করে তাদের চরিত্র গৌরবে। আর এউরিপিদেস, যাঁকে আরিস্টটল বলেছেন নানা ত্রুটি সত্ত্বেও ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠ কবি, যদি আমরা আরিস্টটলের সঙ্গে একমত না-ও হই, মানতেই হবে, হতাশা ও বেদনার, হাহাকার ও দুঃখশ্বাসের এত বড় চিত্রকর আর নেই। আরিস্টটল তাঁকে জানতেন আধুনিক কবি, সে আধুনিকতা কালগত ; আমরাও তাঁকে

বলি আধুনিক, সে আধুনিকতা ভাবগত। আর কোন গ্রীক কবি আধুনিক মানুষের মনের এত কাছাকাছি আসেননি, আর কারো সঙ্গে আমরা এত অন্তরঙ্গ হতে পারিনা।

আয়স্খুলুসে আছে দুঃখের রহস্য সন্ধান, মানুষের অনিঃশেষ শক্তি, মানুষের বিদ্রোহ; সোফোক্লেসে মানুষের সহনক্ষমতা, দুঃখজয়ের শক্তি, আর এউরিপিদেসে বিদ্রোহ নয় সমালোচনা, মানুষের অমানবিক মহত্ত্ব নয় তার অসহায়তা, তার কারুণ্য, তার আশাহীন ভাষাহীন মুখ। এউরিপিদেস তাঁর যৌবনে দেখেছেন এথেন্স ও স্পার্টার যুদ্ধ, যুদ্ধে এথেন্সের জয়গৌরব, কিন্তু সেই জয় তাঁকে উল্লসিত করেনি। তিনি দেখেছেন যুদ্ধের ভয়াবহতা, মানুষের হাহাকার। তাঁর নাটকে তাই দেখি ট্রয়ের যুদ্ধশেষের অবিস্মরণীয় ছবি, মৃত সন্তানকে বুকে জাপটে ধরে হতভাগিনী জননী। তাঁর নাটকে দেখি রাজকুমারীকে দরিদ্রের পর্ণকুটিরে, দরিদ্রের বেশে, সাধারণ মানুষের জীবনের সঙ্গে জড়িয়ে। তাঁর সমাজ শুধু যৌবনের নয়, শুধু শক্তিমানের নয়, তাঁর নাটকে দেখি বৃদ্ধ, বৃদ্ধাকে, উৎপীড়িত ক্রীতদাসকে। হেকুবার অশ্রুজল এর আগে কেউ দেখেননি কেউ দেখেননি এমন করে ট্রয়ের নারীদের। আয়স্খুলুস পড়ার সময় যেন শুনি ডেভিডের স্তোত্র, ঋগ্বেদের সূক্ত, সোফোক্লেসে পাই গীতার নির্বেদ, আর এউরিপিদেসে শুনতে পাই একদিকে সক্রেটিসের তিক্তকণ্ঠ, অন্যদিকে খ্রীস্টের পদধ্বনি। বাংলা সাহিত্যে যদি কোন প্রতিমান খুঁজতে হয়, বিষ্ণু দের ভাষায় ছোটতেই দাও যদি বড়োর উপমা, মাইকেলের রাবণে আয়স্খুলুসের ক্ষীণ প্রতিচ্ছায়া, রবীন্দ্রনাথের কর্ণ-কুন্তীসংবাদের কর্ণে সোফোক্লেসের স্থিতপ্রজ্ঞা, আর গান্ধারীর আবেদনের গান্ধারীতে এউরিপিদেসের কারুণ্য।

ট্রাজেডির এই বিস্তৃত জগৎ আরিস্টটলের সামনে ছিল। এঁদের নাটক থেকেই তিনি সিদ্ধান্ত রচনা করেছেন। কিন্তু সকলকে সমানভাবে আরিস্টটল গ্রহণ করেননি। কিটো তাঁর গ্রীক ট্রাজেডি গ্রন্থে স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন যে আয়স্খুলুসের জগৎ আরিস্টটলের মনকে তেমনভাবে নাড়া দেয়নি। অধ্যাপক এলস্ আরিস্টটল সম্বন্ধে কিছুটা অভিযোগের সুরেই বলেছেন যে তিনি গ্রীক সাহিত্যের ধর্মীয় দিকটি সম্পূর্ণ অবহেলা করেছেন। অবহেলা হয়ত করেননি, কিন্তু আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র পরিকল্পনায় তার স্থান নেই। আরিস্টটলের ধর্মবিশ্বাস আয়স্খুলুসের থেকে পৃথক, যে সব

দেবতার কথা আমরা হোমারের কাব্যে শুনেছি তাঁরা আরিস্টটলের সময়ে অস্বীকৃত। সক্রেটিসই তাঁদের অস্বীকার করেছিলেন। আরিস্টটল আরো আধুনিক কালের মানুষ। তাঁর 'কাব্যতত্ত্ব', এলস্ ঠিকই বলেছেন, ধর্ম-নিরপেক্ষ। 'কাব্যতত্ত্বে'র মধ্যে আরিস্টটল কাহিনীর গ্রন্থিমোচনে কোন অতিপ্রাকৃত শক্তির ব্যবহার পছন্দ করেননি। তাছাড়া কাব্যকে যেমন বিচার করতে হবে তার নিজস্ব নিয়মে, তার স্বাতন্ত্র্যকেও স্বীকার করতে হবে ধর্ম-নিরপেক্ষভাবে। এইটিই ছিল তাঁর ধারণা। আয়স্খুলুসের নাটকের কলা-কৌশল বিষয়বস্তু সবই তাঁর আলোচনার কাঠামোর মধ্যে এসেছে, কিন্তু তিনি তার ধর্মীয় দিকটি সম্বন্ধে কৌতূহল প্রকাশ করেননি, কারণ 'কাব্যতত্ত্বে'র পক্ষে তা এক অর্থে অবান্তর।

আরিস্টটল তাঁর 'কাব্যতত্ত্বে'র মূলসূত্রগুলি রচনা করেছেন মূলত হোমার এবং ট্রাজেডির তিনজন কবির রচনা থেকে, কিন্তু তাঁর অনুরাগ ট্রাজেডির প্রতি, আর সেক্ষেত্রে তাঁর বিশেষ আগ্রহ সোফোক্লেস এবং এউরিপিদেসের প্রতি। এখানে যেন তাঁর মন দ্বিধাবিভক্ত : গঠন সুষমার জন্য সোফোক্লেসের প্রতি তাঁর মুগ্ধতা, কিন্তু পরিণামী আবেদনের জন্য, নানা ত্রুটি সত্ত্বেও এউরিপিদেসকে তিনি শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডি রচয়িতার সম্মান দিয়েছেন। এদিক থেকে আরিস্টটলের সঙ্গে আধুনিক মানুষের রুচির ঐক্য অসামান্য। কিন্তু মনে রাখা দরকার আরিস্টটল হোমার অথবা ট্রাজেডির কবিদের রচনার স্বতন্ত্রভাবে আলোচনা করেননি, তিনি এঁদের নানা রচনা থেকে গড়ে তুলতে চেয়েছেন একটি শাস্ত্র, ফলে তাঁর আলোচনা মূলত কাব্যের স্বরূপ, কাব্যের শ্রেণী, কাব্যের গঠন, কাব্যের উদ্দেশ্য এবং কাব্যবিচারের পদ্ধতিকে নিয়ে। যে শাস্ত্র তিনি গড়ে তুললেন তার পটভূমিকায় রয়েছেন এই সব কবি।

৫

প্লেটো যখন কাব্যের বিরুদ্ধে আপত্তি তুললেন তখন তিনি এই কবিদেরই আশ্রয় ক'রে তাঁর বক্তব্য প্রকাশ করেছেন। যেমন তাঁর নগর-নীতির দশম অধ্যায়ে বলেছেন, "আবাল্য আমি ভালবাসি হোমারকে, তাঁকে শ্রদ্ধা করি, সেজন্যই তাঁর সম্বন্ধে কিছু বলতে দ্বিধা হয়। কারণ তিনি ট্রাজেডির

সৌন্দর্যের প্রথম স্রষ্টা, প্রথম শিক্ষক। তবু সত্যের চেয়ে বেশী শ্রদ্ধা কোন মানুষকেই করা উচিত নয়, কাজেই (যা সত্য) তা বলছি।” প্লেটোর বক্তব্য সুবিদিত এবং বহুপ্রচলিত। কাব্য সত্য থেকে তিনধাপ দূরে। সত্য হল কতকগুলি ভাব বা আইডিয়া, বস্তুজগৎ তার অনুকরণ বা প্রতিফলন; কাব্যের আদর্শ হল বস্তুজগৎ, অতএব কাব্য অনুকরণের অনুকরণ। কবি ছায়ার স্রষ্টা, কায়া সম্বন্ধে সে সম্পূর্ণ অজ্ঞ। দ্বিতীয়ত, কাব্যের আবেদন মনের দুর্বলতার কাছে, মনের শ্রেষ্ঠত্বের কাছে নয়। চিত্তের বিকলতার কাছে তার আবেদন, আর সেজন্যেই কাব্য আমাদের বুদ্ধি যুক্তি চিন্তাকে বিনষ্ট করে। তৃতীয়ত, এবং সেটি গুরুতর অভিযোগ, বাস্তব-জীবনের সঙ্গে কাব্যের তুলনা করলে দেখা যাবে যে, কাব্যে যে আবেগের প্রশংসা করা হয়, বাস্তব জীবনে বহুক্ষেত্রেই তা প্রশংসনীয় নয়, অর্থাৎ কাব্য সমাজজীবনের আদর্শের বিরোধী হতে পারে। পৃথিবীতে বহু রাষ্ট্রেই কবিকে সমাজ-আদর্শের বিরোধিতার জন্য নিন্দিত এবং অত্যাচারিত হতে হয়েছে, আধুনিক কালেও হতে হচ্ছে। প্লেটোও তাঁর আদর্শ রাষ্ট্র থেকে রাষ্ট্রের পক্ষে ক্ষতিকারক কবিকে বিতাড়িত করতে চেয়েছেন।

আরিস্টটল প্লেটোর প্রত্যেকটি বক্তব্য সম্বন্ধেই গভীরভাবে ভেবেছিলেন এবং প্লেটোর চিন্তাকে আশ্রয় করেই তাঁর কাব্য চিন্তা গড়ে উঠেছে, যদিও তিনি শুধু সেই চিন্তাতেই আত্মসমর্পণ করেননি। প্রথমত কাব্য যে অনুকরণ এতে প্লেটোর সঙ্গে তাঁর মতদ্বৈধ নেই। কিন্তু আরিস্টটলের কাছে এই প্রত্যক্ষ জগৎ সত্য, মায়া নয়। অতএব তাঁর মতে কাব্য মূল থেকে আদৌ তিনধাপ দূরে নয়। দ্বিতীয়ত, আরিস্টটলও মেনে নিলেন যে কাব্য আমাদের আবেগকে জাগায়, চিত্তকে উদ্বেলিত এবং উত্তেজিত করে ; কিন্তু একথা মানলেন না যে কাব্যের আবেদন শুধুই মনের দুর্বলতার কাছে। কাব্য মনের গভীর স্তরের কাছে আবেদন জানায় বলেই আরিস্টটলের বিশ্বাস। আর তিনি শেষ পর্যন্ত প্রমাণ করতে চাইলেন যে কাব্যের সত্য বিশ্বজনীন সত্য, অর্থাৎ মানুষকে জানবার ও বোঝবার পক্ষে তার মূল্য অপরিসীম। তৃতীয়ত, তিনিও প্লেটোর মত মানেন যা দেখে বা শুনে আমরা বাস্তব জীবনে পুলকিত হই না, কিংবা প্রশংসা করি না, কাব্যে তাকে দেখেই আমরা আনন্দিত হই। কিন্তু তিনি এই সিদ্ধান্তে এলেন যে কাব্য ও বাস্তব জীবনের ভালোমন্দ বিচারের মানদণ্ড হবে স্বতন্ত্র।

প্লেটো লক্ষ্য করেছিলেন, সম্ভবত নিজের অভিজ্ঞতা থেকেই জানতেন, যে কাব্যে প্রেরণার একটি বিশেষ স্থান আছে। প্রাচীন গ্রীকেরা একে একধরণের উন্মাদনা বা μανια (মানিয়া) বলেছেন। 'সক্রেটিসের জবানবন্দী' গ্রন্থে প্লেটো সক্রেটিসের মুখে বলেছেন, কবিরা লেখেন এক দৈবীশক্তির সাহায্যে। দৈবীশক্তি যেন কবিদেব ওপব ভর করে ; কোন জ্ঞান নয়, এক অব্যাখ্যেয় প্রেরণায় কবিতাব জন্ম। আরিস্টটলও এই প্রেরণায় বিশ্বাস করতেন। তিনি 'কাব্যতত্ত্বে'ব মধ্যেই বলেছেন (সপ্তদশ পরিচ্ছেদে) কবিরা হয ভাবগ্রাহী, নয ভাবোন্মাদ। প্রথম শ্রেণীব কবিরা ভাবগ্রাহী, দ্বিতীয শ্রেণীব কবিরা উদ্বুদ্ধ, অনুপ্রাণিত। আরিস্টটল মাত্র একবাবই কবির উন্মাদনার কথা বলেছেন, তিনি স্পষ্টতই স্বীকার করেছেন কবিকর্মের পেছনে থাকতে পাবে এক উন্মাদনা।

কিন্তু এই উন্মাদনার প্রকৃতি আরিস্টটলের আলোচনাব বিষয নয। কাবণ তিনি সম্ভবত বুঝেছিলেন যে এই উন্মাদনা কোন বিশেষ পদ্ধতির দ্বারা, বিশেষ কাঠামোব দ্বাবা ব্যাখ্যা কবা অসম্ভব। অতএব কাব্যের প্রেরণা নয, সৃষ্টিকর্মটিকেই তিনি আলোচনার বিষয কবে নিযেছিলেন। বই-ব শুরুতেই তিনি সে কথা স্পষ্ট করে বলেছেন। কাজেই তাঁব পবিকল্পনাটির পবিচয নেওযা যাক

১. শিল্প অনুকরণ। শিল্পে শিল্পে পার্থক্য হয অনুকরণেব মাধ্যমে, অথবা বিষযে অথবা পদ্ধতিতে
২ কাব্যেব উদ্ভব ও বিকাশ, ট্রাজেডি ও কমেডিব সূচনা
৩. ট্রাজেডি একটি ষডঙ্গ শিল্প, কাহিনী, চবিত্র, অভিপ্রায, ভাষা, সংগীত ও দৃশ্য এই ছটি তাব অঙ্গ
৪ কাহিনীর গঠন, কাহিনীর ঐক্য, কাহিনীর শ্রেণীবিভাগ, কাহিনীর গঠনের আবশ্যিক উপাদান
৫. ট্রাজেডির বহিরঙ্গ
৬. ট্রাজেডির পরিণামী আবেদন, করুণা ও ভীতির উদ্বোধন ও আবেগের পরিশোধন
৭. চরিত্রের লক্ষ্য, চরিত্রের সার্থকতা
৮. অভিপ্রায় কি, অভিপ্রাযের সঙ্গে ট্রাজেডির সম্পর্ক
৯. ভাষা ব্যবহার, ভাষারীতি

১০. মহাকাব্যের প্রকৃতি ও আকৃতি, ট্রাজেডির সঙ্গে তুলনা ও ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠত্ব

১১. কাব্যের সত্য, কাব্য ও ইতিহাসের পার্থক্য

১২. কাব্যের নিজস্ব নিয়ম, কাব্যের সমালোচনা পদ্ধতি

এটি অবশ্য 'কাব্যতত্ত্বে'র সূচীপত্র নয়, বিশেষ করে শেষ দুটি বক্তব্য 'কাব্যতত্ত্বে'র শেষে নয়, 'কাব্যতত্ত্বে'র নানা জায়গায় বিকীর্ণ। (আমি শুধু আরিস্টটলের মূল বক্তব্য ও আলোচনার পরিধিকে বোঝার জন্য এইভাবে সাজিয়েছি।) আরিস্টটল বিভিন্ন শিল্পকর্মের মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করলেন তিনটি পথে, বিষয়, মাধ্যম এবং পদ্ধতি। শিল্প মানুষের সৃষ্টি, সেই সৃষ্টি যেমন, (যেমন হওয়া উচিত তেমন নয়) তাকে তিনি ব্যাখ্যা করতে চান। প্লেটো কাব্যের মূল্য খুঁজেছেন তার আনন্দদানের শক্তিতে নয়, সত্য জানার সাহায্য করার মধ্যে। আরিস্টটলের মতে সাহিত্য সত্য, আর সত্য থেকেই আনন্দের বিকাশ। কারণ সাহিত্যে শুধু সুন্দরের নয়, অসুন্দরেরও অনুকরণ, অসুন্দরের অনুকরণও আনন্দ দেয়। কাব্যের সত্য প্রসঙ্গে 'কাব্যতত্ত্বে'র নবম অধ্যায়ে তিনি বলেছেন কাব্যের সত্য বিশ্বজনীন, তা কোন বিশেষ সত্য নয়, বিশেষ সত্য ইতিহাসের, কারণ তা বিশেষ মানুষের কথা। এইজন্যই কাব্য যদিও দর্শন নয়, ইতিহাসের চেয়ে বেশী দার্শনিক বা তাৎপর্যপূর্ণ। একটি বক্তব্য আরিস্টটলের লেখায় একাধিকবার দেখা দিয়েছে, আমরা কাব্যে দেখি জীবন যে রকম, জীবন যেমন হওয়া উচিত (বা আদর্শায়িত রূপ), আর জীবনের হীনতর রূপ, বা যে জীবন আমরা চাইনা। অর্থাৎ কাব্যে জীবনের রূপটি নানাভাবে ধরা পড়ছে। ঠিক এইভাবেই আরিস্টটল কথাটা বলেননি ঠিকই, কিন্তু 'কাব্যতত্ত্বে'র পাঠকমাত্রেরই মনে না হয়ে পারেনা যে আরিস্টটল শুধু আনন্দদায়ক বলেই কাব্যকে সম্মানিত করেননি, তাকে মূল্য দিয়েছেন তা জীবনের সার্বজনীন সত্যকে প্রকাশ করে ব'লে।

আরিস্টটল সবচেয়ে স্পষ্টভাবে যেখানে গুরুর বক্তব্যের ত্রুটির প্রতিবাদ করেছেন তা হল শিল্পসৃষ্টির প্রক্রিয়া যেমন অন্যরকম ক্রিয়া থেকে আলাদা, তার বিচারের পদ্ধতিও আলাদা। পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদে কাব্যের সমালোচকদের উদ্দেশ্যে বলেছেন, "নির্ভুলতার মানদণ্ড কাব্যে এবং রাজনীতিতে বা অন্যান্য শিল্পকর্মে আলাদা আলাদা।" একথা আমরা যুগে যুগে বিভিন্ন সমালোচকের মুখে পুনরুক্ত হতে শুনেছি। একে অন্যভাবে বলা যেতে

পারে, শিল্পের স্বাধীনতা। প্লেটো বিচার করেছেন সাহিত্য মানুষের চরিত্র-গঠনে কতটা সাহায্য করেছে এবং তিনি দেখেছেন যে চরিত্রগঠনে সাহিত্যেব প্রভাব হানিকর। আরিস্টটলও অবশ্যই মানেন যা সমাজের পক্ষে অশুভ সমাজে তাব স্থান হওয়া উচিত নয়। তিনি প্রমাণ করতে চাইলেন সাহিত্যের প্রভাব মূলত শুভ। সাহিত্য মূলত সত্যনির্ভর। এবং সাহিত্য একধরণের চিত্তসংস্কাব। আব দ্বিতীয়ত সাহিত্যের বিচার হবে তার নিজস্ব নিয়মে, অন্য কোন আরোপিত নিয়মে নয়।

৬

'কাব্যতত্ত্বে' কমেডিসম্বন্ধে অল্প কয়েকটি কথা বলা হয়েছে। হয়ত লুপ্ত দ্বিতীয় খণ্ডে কমেডির বিস্তারিত আলোচনা ছিল। গীতিকবিতা সম্বন্ধে আরিস্টটল কোন কথা বলেননি। কাজেই 'কাব্যতত্ত্ব' মূলত মহাকাব্য ও ট্রাজেডির আলোচনা। আরো ঠিকভাবে বললে বলা চলে 'কাব্যতত্ত্ব' শুধু ট্রাজেডিরই আলোচনা, মহাকাব্যের কথা উঠেছে ট্রাজেডির সঙ্গে তাব পার্থক্য ও ঐক্য দেখাবার জন্য এবং শেষ পর্যন্ত ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করার জন্য। ট্রাজেডি আব মহাকাব্যের গঠন মূলত একই। তবে ট্রাজেডি নাটকীয়, মহাকাব্য বর্ণনাত্মক। ট্রাজেডিতে আছে দৃশ্যসজ্জা, মহাকাব্যে তার প্রয়োজন নেই। ট্রাজেডি লেখা হয় এক ধরণের ছন্দে, মহাকাব্যে ব্যবহার হয় নানা ছন্দ। কিন্তু যিনি ট্রাজেডির গঠনকৌশল জানেন, তিনি মহাকাব্যের গঠন-কৌশলও জানেন। কারণ মহাকাব্যের সব অঙ্গ আছে ট্রাজেডিতে, যদিও ট্রাজেডিব সব অঙ্গ নেই মহাকাব্যে। কাজেই 'কাব্যতত্ত্ব' এক অর্থে ট্রাজেডিতত্ত্ব। কিন্তু এই গ্রন্থের মধ্যে আরিস্টটল নানা মন্তব্য করেছেন যা শিল্পচিন্তার ইতিহাসে গুরুত্বপূর্ণ। তাঁর সেইরকম কয়েকটি বক্তব্যের প্রতি দৃষ্টিপাত করা যেতে পারে।

সৌন্দর্য সম্পর্কে বলতে গিয়ে আরিস্টটল মন্তব্য করেছেন সৌন্দর্য নির্ভরশীল আয়তন ও সৌষম্যের ওপরে। আয়তনের অতিব্যাপ্তি এবং অব্যাপ্তি দুইই সৌন্দর্যের অন্তরায়। একথা পরবর্তীকালেও বারবার উচ্চারিত হয়েছে বিভিন্ন সৌন্দর্যতাত্ত্বিকেব দ্বারা। এমনকি আধুনিক কবি কিংবা চিত্রকর

যখন আমাদের প্রচলিত সৌন্দর্যবোধে আঘাত দিতে চান, তিনি আঘাত দেন আমাদের অভ্যস্ত সৌষম্যবোধে। তাঁদের আপাতসামঞ্জস্যহীনতার অন্তরালে, কিংবা বহু ব্যবহৃত সৌষম্যবোধের প্রতি আঘাতের অন্তরালেও, সৌষম্যবোধের ধারণা অন্তঃশায়ী। নবীন কবি ও চিত্রকর একটি সুষমা-বোধকে ভেঙে সৃষ্টি করেন নতুন সুষমাবোধের, আবার যখন সেই সুষমাবোধ স্থাণুত্ব পেতে চায়, তখন আসেন নতুন কবি, নতুন চিত্রকর, তাঁরা সেই সুষমাবোধকে ভাঙেন নতুন কিছু গড়বেন বলে। কাজেই সৌষম্যবোধ থেকে যাচ্ছে, শুধু তার রূপটা যাচ্ছে পাল্টে।

আয়তনের যে প্রসঙ্গ তুলেছেন আরিস্টটল, তা আমাদের ইন্দ্রিয়ের সীমার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। আয়তন বলতে বুঝতে হবে সমগ্রতার একটা ধারণা। প্রজাপতি সুন্দর, পিঁপড়েও সুন্দর, আবার অতিকায় হাতিও সুন্দর—তাদের আয়তনকে অনুভব করি আমাদের ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে। আরিস্টটল বলেছেন হাজার মাইল লম্বা একটি জন্তুকে আমাদের ধারণার মধ্যে আনতে পারিনা যেমন পারিনা অতি ক্ষুদ্র কোন জন্তুর আয়তন। কিন্তু অতিকায়ত্ব যদি ইন্দ্রিয়সীমার মধ্যে একটি ধারণার রূপ নেয়, তাহলেই অবশ্য তাকে সীমাবদ্ধ আয়তন হিসেবে গ্রহণ করতে পারি।

আরিস্টটলের দ্বিতীয় মূল্যবান কথা হল শিল্পের বিভিন্ন অঙ্গের মধ্যে জৈবিক ঐক্য। এই জৈবিক ঐক্যের প্রতি আমাদের দেশের আলঙ্কারিকেরা বিশেষ জোর দেননি। রামায়ণ-মহাভারত এবং ইলিয়াদ-ওদিসির গঠনের তুলনা করলে দেখা যাবে সংস্কৃত মহাকাব্য দুটিতে জৈবিক ঐক্য শিথিল এবং সেজন্য আমাদের আলঙ্কারিকেরা বিশেষ চিন্তিত হননি। কিন্তু আরিস্টটলের কাছে এই ঐক্য অত্যন্ত গুরুতর। রচনার প্রত্যেকটি অঙ্গ প্রত্যেকের সঙ্গে যুক্ত, স্বতন্ত্রভাবে আস্বাদ্য হওয়াটাই যথেষ্ট নয়, সমগ্রের অন্তর্গত হওয়া দরকার। কাব্যে উপকাহিনীগুলি হবে নিবিড়ভাবে মূল কাহিনীর সঙ্গে যুক্ত, যদি তা না হয় তবে উপকাহিনীগুলি পরিত্যাজ্য। কোরাস সম্পর্কেও বলেছেন কোরাস হবে নাটকের বিশিষ্ট চরিত্র, তা নাহলে কোরাস নাটকের সমগ্রতার মধ্যে শিথিলতার সৃষ্টি করবে এবং সেজন্যই তিনি এউরিপিদেসের নাটকে কোরাস ব্যবহার সম্বন্ধে খুব সুখী হতে পারেননি।

যদিও এক অর্থে 'কাব্যতত্ত্ব' ট্রাজেডিতত্ত্ব, বৃহত্তর অর্থে 'কাব্যতত্ত্ব' শিল্প-নির্মাণকৌশলের আলোচনা। পট্‌স্‌ সম্ভবত সেইজন্যই তাঁর 'কাব্যতত্ত্বে'র অনু-

যাদের নাম দিয়েছেন 'The Art of Fiction'। প্রকৃতপক্ষে শুধু ট্রাজেডি বা মহাকাব্য নয়, যে কোন কাহিনীনির্ভর রচনার, যেমন আধুনিক কালের উপন্যাসের, গঠনও আরিস্টটলের সূত্র অনুসারে অন্তত আংশিক বিচার করা সম্ভব। ট্রাজেডিতে তো বটেই, মহাকাব্যেও, আরিস্টটল বলেছেন, রচয়িতা চরিত্রগুলিকে আমাদের সামনে এনে দিয়ে দূরে সরে দাঁড়ান, ঘটনাগুলি আপনবেগে ঘটতে থাকে। হোমারের লেখায় আরিস্টটল এই ধর্ম লক্ষ্য করেছেন, লেখক নিজের জবানীতে বেশী কথা বলেননি। কিন্তু যে উপন্যাসে লেখক ব্যাখ্যাতা বা বিশ্লেষক, সে উপন্যাসের বিচারে আরিস্টটলের সূত্র কতটা প্রযোজ্য? মাদাম বোভারি, কিংবা আনা কারেনিনা, কিংবা, ধরা যাক, পথের পাঁচালীর মত রচনার ক্ষেত্রেও কি এই সূত্র প্রযোজ্য? বলাই বাহুল্য, আরিস্টটল এই ধরণের রচনার কথা কল্পনাও করতে পারেননি। তাঁর সাহিত্যচিন্তার মধ্যে এই ধরণের রচনার গঠন-কৌশল সম্বন্ধে কোন স্পষ্ট ইঙ্গিত পাওয়া যাবে না। তাঁর 'অভিপ্রায়' হয়ত এই ধরণের রচনা বিচারে কিছু পরিমাণে সহায়ক। অভিপ্রায় কি? চরিত্রগুলি যা বলে যা করে তার যে ফলশ্রুতি। কিন্তু চরিত্রগুলি যা ভাবে তার স্থান কোথায়? আরিস্টটল এ সম্বন্ধে আলাদা ক'রে বলেননি। অথচ চরিত্র যা করে তা হয় তার ভাবনারই রূপ, অথবা ভাবনা সেই ক্রিয়াসঞ্জাত। অতএব চিন্তা ও ভাবনা কর্মের সঙ্গেই কার্যকারণে গাঁথা, এবং বৃহত্তর অর্থে তা 'অভিপ্রায়'-এর আওতায় পড়ে। কিন্তু যে লেখক নিজেই চরিত্রের আচরণ ব্যাখ্যা করেন, তাঁর চেয়ে যে লেখক চরিত্রগুলিকে ছেড়ে দিয়ে নিজে দূরে সরে দাঁড়ান তাঁর প্রতি আরিস্টটলের শ্রদ্ধা বেশী। আমরাও কি দেখিনি অধিকাংশ ক্ষেত্রে লেখকের নিজের কথা কাহিনীতে কিভাবে জায়গা জুড়ে বসে? এবং আমরা জানি বহু উপন্যাসের ব্যর্থতার কারণও সেইখানে নিহিত। আরিস্টটলের ইচ্ছে হল চরিত্রের আচরণের ব্যাখ্যা কাহিনীর মধ্যেই নিহিত থাকবে, লেখকের ব্যাখ্যা অপ্রয়োজনীয়।

কাহিনী এবং চরিত্র সম্পর্কে আরিস্টটলের দুটি সূত্র বিশেষ মূল্যবান: অনিবার্যতা এবং সম্ভাব্যতা। কাহিনীর প্রত্যেকটি ঘটনা, চরিত্রের প্রত্যেকটি আচরণ কাহিনীর ভেতর থেকেই উদ্ভূত হবে, বাইরে থেকে চাপিয়ে দেওয়া হবেনা। শুধু অতিপ্রাকৃত বা অলৌকিক প্রসঙ্গ বাদ দেওয়াই যথেষ্ট নয়,

কাহিনীর পক্ষে অসম্ভাব্য প্রসঙ্গ মাত্রেই ক্ষতিকর। কাহিনীতে যা কিছু হঠাৎ, যা কিছু ঘটনাসূত্রে জাত নয়, তাই অসম্ভব, একধরণের 'দৈবী' ঘটনা। বহু সময়েই নিপুণ কাহিনীকারদের বিরুদ্ধেও এই অনিবার্যতা ও সম্ভাব্যতার সূত্রে আমরা আপত্তি জানাই। শুনেছি জলধর সেনের কোন এক উপন্যাসে সমস্যা যখন জটিল হয়ে উঠেছে তখন উপন্যাসের নায়ক সর্পাঘাতে মারা যান। শরৎচন্দ্র এই দুর্ঘটনার সম্ভাব্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ করলে লেখক নাকি জবাব দিয়েছিলেন, কেন, সাপে কি মানুষকে কামড়ায় না। অবশ্যই সর্পাঘাত একটি অতি বাস্তব ঘটনা, কিন্তু শরৎচন্দ্রের আপত্তি ছিল যে সর্পাঘাত ঐ ক্ষেত্রে অনিবার্য নয়, এবং সেই কারণেই অসম্ভব। শিল্পের একটা নিজস্ব নিয়ম আছে।

হামফ্রে হাউস আরো এক পদক্ষেপ এগিয়ে এসে বলেছেন, এটা শুধু শিল্পেরই নিয়ম নয়, ব্যাপক অর্থে জীবনেরই নিয়ম। স্ত্রীর সঙ্গে স্বামীর গুরুতর কলহের পরে হঠাৎ রাস্তায় বেরিয়ে স্বামী গাড়িচাপা যদি পড়েন সেটা যে একেবারেই অসম্ভব ঘটনা এমন নয়, তবে জীবনে এ ধরনের ঘটনাকেও আমরা বলি আকস্মিক এবং, সৌভাগ্যবশত, সচরাচর ঘটেনা। ঠিক সেইরকমই একটি নারী তার সন্তানদের হত্যা করার পর স্বর্গ থেকে রথ নেমে এসে তাকে নিয়ে চলে যায় না। এবং জীবনে এরকম ঘটেনা বলেই সাহিত্যেও তাদের আবির্ভাব আমাদের পীড়িত করে। হামফ্রে হাউস তাই বলতে চান কাব্যের অনিবার্যতা ও সম্ভাব্যতার ধারণা মূলত জীবনের অভিজ্ঞতাসঞ্জাত। অবশ্যই এতে কোন দ্বিমত নেই যে মানুষের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা থেকেই এর জন্ম, সম্ভাব্যতা ও অনিবার্যতার বিধি জীবনে কাজ করে বলেই কাব্যের মধ্যেও তাকে খুঁজি। যেখানে জীবনে তার ব্যতিক্রম দেখি, সেখানে মানুষের কিছু করার নেই। কিন্তু কাব্যের গঠনে, মানুষ যার স্রষ্টা, যখন সেই নিয়মের ব্যতিক্রম, তা জীবনের মূল শৃঙ্খলার প্রতি বিশ্বাসহীনতার প্রকাশ যদি নাও হয়, সুশৃঙ্খল, সুষমাময় জীবন সৃষ্টি করার অক্ষমতার প্রকাশ নিশ্চয়ই।

কাহিনীর গঠন সম্বন্ধেও আরিস্টটলের বক্তব্য বিশেষভাবে অনুধাবনযোগ্য। তিনি যে শব্দটি ব্যবহার করেছেন সেই 'মুথোস' শব্দটির অর্থ যদিও গল্প, কথাবস্তু, কিন্তু তাকে যেভাবে প্রয়োগ করেছেন তাতে স্পষ্ট বোঝা যায়, আধুনিক কালে আমরা যাকে 'প্লট' বলি তার কথাই তিনি

বলেছেন। প্লট গড়ে তুলতে হয়ঃ গল্পের অমসৃণতা বা অসংগতি থাকবেনা প্লটে, প্লট হবে সুচিন্তিত, সুগঠিত এবং সুনিরূপিত, তার থাকবে আদি, মধ্য এবং অন্ত, আপনাতেই আপনি সম্পূর্ণ। গ্রীক ট্রাজেডি যেহেতু পরম্পরাগত গল্পনির্ভর, সেই জন্যই বিশেষ করে সতর্ক করে দিয়েছেন আরিস্টটল, কাহিনীর আরম্ভ হবে এমন একটি বিন্দু থেকে যার পূর্ববর্তী ঘটনা জানা আমাদের পক্ষে আবশ্যিক নয়। অর্থাৎ কাহিনী বা প্লটের আরম্ভ যে গল্পের শুরু থেকেই হবে এমন কোন মানে নেই। হোমার যে গল্প অবলম্বন ক'রে তার প্লট বা কাহিনী রচনা করতেন, সেই গল্পের পুরোটা তিনি আমাদের বলেননি, তাঁর কাহিনী শুরু হয়েছে বিশেষ একটি বিন্দু থেকে, তার আগের ঘটনা না-জানায় কিছু এসে যায় না। কাহিনীতে যেখানে পরিবর্তন শুরু হয়, তাঁর মতে চরিত্রের ভাগ্যবদল, সেই হল কাহিনীর মধ্যভাগ। আর যেখানে সেই ভাগ্যের পরিবর্তন সমাপ্ত সেইখানেই কাহিনীর যথার্থ এবং যুক্তিসংগত সমাপ্তি।

কাহিনীকেই আরিস্টটল বলেছেন ট্রাজেডির সর্বপ্রধান অঙ্গ, কাহিনীই ট্রাজেডির আত্মা। আধুনিকেরা হয়ত অনেকেই একথা স্বীকার করতে চাইবেন না, বিশেষত চরিত্রের চেয়েও কাহিনীর গুরুত্ব বেশী একথায় অনেকে সায় দেবেন না। অনেকের মতে চরিত্রই সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। চরিত্রের বিকাশের জন্য কাহিনী একটা অবলম্বন মাত্র। হয়ত অনেক ক্ষেত্রেই তাই। বিশেষত আধুনিক অনেক উপন্যাসে বা নাটকে চরিত্রই প্রধান, গল্প একটা অবলম্বন। আরিস্টটল কিন্তু কাহিনীকে একটা অবলম্বন, একটা নিমিত্ত মাত্র হিসেবে দেখতে চাননি। কাহিনী পূর্ণতা পাচ্ছে চরিত্র, অভিপ্রায় এবং ভাষার মধ্যে দিয়ে, সব মিলিয়ে যা গড়ে উঠছে তাই কাহিনী, কাহিনীই একটা বিশেষ ক্রিয়ার অনুকরণ, কাহিনীর মধ্যেই সেই ক্রিয়াকে দেখছি, চরিত্র সেই ক্রিয়ার সংঘটক, গ্রাহক, আর চরিত্র সেই ক্রিয়ার দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত, বিবর্তিত—আর সেই সমস্ত সংঘটন, সমস্ত বিবর্তনকে ধরে আছে কাহিনী। তাই কাহিনী এত গুরুত্বপূর্ণ।

সাহিত্য বিচারে আর একটি ব্যাপারের প্রতি আরিস্টটল পাঠকসমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, তা হ'ল ভাষার ব্যবহার। ভাষা সম্পর্কে সচেতনতা এবং সতর্কতা 'কাব্যতত্ত্বে'র একটি বড় অংশ। তিনটি পরিচ্ছেদে তিনি ভাষা

সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন (বিংশ, একবিংশ এবং পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদের কিছু অংশ)। এর মধ্যে বিংশ পরিচ্ছেদের বিশেষ কোন মূল্য আজকের পাঠকের কাছে নেই, ভাষাচিন্তার ইতিহাসে যাঁরা কৌতূহলী তাঁরা অবশ্য এই পরিচ্ছেদে আরিস্টটলের ব্যাকরণচিন্তার কিছু পরিচয় পাবেন। কিন্তু অন্য দুটি পরিচ্ছেদে, আরিস্টটল ভাষারীতি সম্বন্ধে যা বলেছেন, এর চেয়ে মৌলিক কথা আর কেউ বলেননি। শার্ল বালীর "রীতিবাদ" কিংবা আধুনিক কালের প্রাগ-গোষ্ঠীর চিন্তা অবশ্যই অনেক বেশী পরিশীলিত। কিন্তু আরিস্টটলের চিন্তার মৌলিকতাকে কেউ ছাড়িয়ে যেতে পেরেছেন বলে মনে করিনা। যেমন কাহিনী গঠনের ব্যাপারে আরিস্টটল স্বীকার করেছেন কবির স্বাধীনতা, তেমনই রচনাশৈলীতে সমর্থন করেছেন কবির স্বাধীনতা। কবি প্রচলিত, অপ্রচলিত, দেশী বিদেশী সব শব্দ ব্যবহার করবেন, কবি নতুন শব্দ তৈরী করবেন, অলংকরণ করবেন তাঁর ইচ্ছেমত, তাঁর প্রয়োজন অনুসারে। অন্যান্য আলঙ্কারিকদের সঙ্গে আরিস্টটলের এইখানে সবচেয়ে বড় তফাৎ। অনেকে তালিকা তৈরী করে দিয়েছেন, কী লিখতে হবে, কী লেখা বারণ, কী ধরণের বর্ণনা চাই, কী রকম গুণ চাই নায়কের। আরিস্টটল শৃঙ্খল রচনা করেননি। তিনি দেখেছেন কবির উদ্দেশ্য, কাব্যের প্রয়োজন। কবিকে কিছু বলতে হবে, সেই বলার সময় কবি অবশ্যই এমন মাধ্যম বেছে নেবেন যাতে পাঠক তাঁর কথা বুঝতে পারেন, যদি কবি তা না করেন, তাহলে পাঠক বিপন্ন হবেন কবিও ব্যর্থ হবেন। এটাতো সহজ কথা। কিন্তু তার অর্থ তো নয় যে কবি চিরাচরিত মাধ্যমেই চলবেন। তিনি ভাষার ক্ষেত্রকে বিস্তারিত করতে পারেন, ভাষার সম্ভাবনাকে ব্যবহার করতে পারেন, অর্থের সীমানাকে নির্দিষ্ট থেকে অনির্দিষ্ট করে দিতে পারেন, কিংবা অনির্দিষ্ট ও অস্পষ্ট সীমানাকে করতে পারেন প্রত্যক্ষ ও স্পষ্ট। আরিস্টটল উদাহরণ দিয়ে দেখিয়েছেন যে একটি কবিতা দুভাবে লেখা যেতে পারে। অর্থ, বা লোকে যাকে অর্থ বলে থাকে তা মোটামুটি ঠিক থাকে, কিন্তু হানি হয় সৌন্দর্যের, তাৎপর্যের, কাব্যের সমগ্র শরীরের। অর্থাৎ আরিস্টটলের বক্তব্যটি আধুনিক পরিভাষায় বলা চলে রীতি এক বিশেষ ধরণের ভাষা নির্বাচন। কবি তাঁর অভিপ্রায় অনুসারে শব্দ নির্বাচন করেন, পদরীতি নির্বাচন করেন, তার পরিবর্তনে সমগ্র কাব্যেই পরিবর্তন আসে।

অর্থাৎ ভাষারীতি একটা পরিচ্ছদ মাত্র নয়। 'ভাষা সাহিত্যের মাধ্যম' কিন্তু ভাষারীতি একটি উপাদান।

৭

আরিস্টটলের সাহিত্যচিন্তার অন্যান্য দিকগুলির পরিচয় নেবার আগে একটা কথা বলা দরকার। আরিস্টটলকে অনেক সময় অনেক বক্তব্যের জন্য দায়ী করা হয়, আদৌ যা আরিস্টটলের নয়। সেইরকম একটি হল নাটকে তিনটি ঐক্য। ষষ্ঠ, সপ্তম, অষ্টম পরিচ্ছেদ পড়লে দেখা যাবে আরিস্টটল একাধিকবার বলেছেন যে ট্রাজেডির ক্রিয়ার মধ্যে একটি গভীর ঐক্য থাকা প্রয়োজন। এই ঐক্য আসে প্রথমত কাহিনীর সংগতি থেকে, কিন্তু শুধু কাহিনীর গঠন থেকে নয়। ট্রাজেডির আবেদনের মূলে আছে ক্রিয়ার ঐক্য। সপ্তদশ পরিচ্ছেদে বলা হয়েছে, "কাহিনী গড়ার সময়, সে কাহিনী প্রচলিত বা উদ্ভাবিত যাই হোক না কেন, প্রথমে তার রূপরেখাটি চিহ্নিত করে নিতে হবে, তারপরে উপকাহিনী দিয়ে তাকে ভরে তুলতে হবে।" এই যে রূপরেখাটি তাকে ব্যক্তিগত এবং সাময়িকতার থেকে সরিয়ে আনতে হবে বিশ্বগত অনুভূতির মধ্যে। কাহিনী কোন বিশেষ ব্যক্তির নয়, তা কোন বিশেষ ঘটনা নির্ভর নয়। এই বিশ্বজনীনতার জন্ম ক্রিয়ার ঐক্য থেকে। ইতিহাসে পাই ব্যক্তির জীবনের ঘটনাবলীর কালানুক্রমিক বিবরণ। ট্রাজেডি ব্যক্তি সম্বন্ধে ততটুকুই বলে যতটা একটা বিশেষ অনুভূতির জাগরণের জন্য দরকার। সেইজন্য অষ্টম পরিচ্ছেদে আরিস্টটল বলেছেন "অনেকে ভেবে থাকেন যে একটি নায়কের কথা হয় বলেই বুঝি কাহিনীতে ঐক্য আসে। কিন্তু তা আদৌ নয়।" ত্রয়োবিংশ অধ্যায়ে মহাকাব্য প্রসঙ্গে আরিস্টটল আবার এই কথা বলেছেন। আরিস্টটলের বক্তব্য হল, একটি বিশেষ ক্রমে বা পদ্ধতিতে সাজানো ঘটনা যার লক্ষ্য হ'ল একটি বিশেষ অনুভূতির সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ ক্রিয়ার সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ ক্রিয়া থেকেই সৃষ্টি হয় একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ অনুভূতি ও ভাবনার জগৎ। এই সম্পূর্ণতাকে তিনি বলেছেন ক্রিয়ার ঐক্য।

ক্রিয়ার ঐক্যের সঙ্গে কালের ঐক্য জড়িত। পঞ্চম পরিচ্ছেদে

আরিস্টটল বলেছেন, 'ট্রাজেডির কালসীমা সূর্যের একটি আবর্তন বা ঐ পরিমাণ সময়ের মধ্যে আবদ্ধ।' সূর্যের একটি আবর্তনের অর্থ হ'ল চব্বিশ ঘণ্টা। কিন্তু পরবর্তী কালে রেনেসঁসের সময় থেকে সমালোচকরা ব্যাখ্যা দিয়েছিলেন যে, এর অর্থ হ'ল বারোঘণ্টা। বারো ঘণ্টাই হোক আর পুরোদিন হোক—আরিস্টটল কিন্তু কখনই চব্বিশঘণ্টাকে চরমসীমা বলে ঘোষণা করেননি। পরবর্তী কালের সমালোচকেরা কালের ঐক্যকে যান্ত্রিকভাবে ব্যাখ্যা করেছিলেন। আরিস্টটলের কথাটা ছিল মহাকাব্য ও ট্রাজেডির দৈর্ঘ্য প্রসঙ্গে। (মহাকাব্যে যে সময় ব্যবহৃত হয়, তা সাধারণত দীর্ঘ, ইলিয়াদ বা ওদিসিতে যেমন প্রায় পঞ্চাশ দিন। নাটকে সাধারণত একদিনের ঘটনা বলা হয়। কিন্তু সব সময় তা নয়। যেমন এউরিপিদেসের 'সাপ্লায়ান্টস্' নাটকের কাল পরিমাণ প্রায় দশ দিনের।)

আর স্থানের ঐক্য সম্বন্ধে আরিস্টটল কিছুই বলেননি। তিনি কোথাও বলেননি যে ঘটনা একস্থানেই ঘটতে হবে বা ট্রাজেডির ক্রিয়ার স্থান একটিই। মনে রাখা ভালো যে গ্রীক রঙ্গমঞ্চে কোন যবনিকা ছিল না এবং নাটকের অভিনয়ের সময় সারাক্ষণই কোরাসের দল উপস্থিত থাকত। দৃশ্যত ঘটনাটি একটি স্থানেই ঘটত। কিন্তু আজাক্স এবং এউমেনিদেস্ নাটকে তার ব্যতিক্রম ঘটেছে, সেখানে স্থানান্তরের কথা আছে। আসলে 'কাব্যতত্ত্বে'র ইতালীয় সম্পাদক ও সমালোচক কাস্তেলভেত্রো, যিনি ১৫৭০ খ্রীঃ অব্দে 'কাব্যতত্ত্বে'র একটি সংস্করণ প্রকাশ করেছিলেন তিনিই এই তথাকথিত ত্রয়ী ঐক্যের কথা বলেন। তার আগে অবশ্য রেনেসঁসের সময়েও ত্রয়ী ঐক্যের কথা প্রচলিত হয়েছিল। ফিলিপ সিডনী তাঁর 'কাব্যের স্বপক্ষে' (*An Apologie for Poetre/The Defence of Poesie 1595*) গ্রন্থে ঐ তত্ত্বটি গ্রহণ করেছিলেন। জনসন 'ভোলপোনী' নাটকে ত্রয়ী ঐক্য মানা হয়েছে ব'লে খুশি হয়েছিলেন। এমনকি মিল্‌টনও ত্রয়ী ঐক্যের সমর্থক ছিলেন। তারপর ফরাসী এ্যাকাদেমিও এই যান্ত্রিক সূত্রটিকে গ্রহণ করেন এবং সমর্থন করেন। কিন্তু এই ত্রয়ী ঐক্যের প্রতিবাদ করেন ড্রাইডেন এবং শেষপর্যন্ত জনসনও স্বীকার করেন যে ত্রয়ী ঐক্যের যান্ত্রিক প্রয়োগ অপ্রয়োজনীয় এবং অবাঞ্ছনীয়।

পরবর্তীকাল আবিস্টটলেব যে সব উক্তির জন্য বিপন্নবোধ করেছে তাব মধ্যে সবচেয়ে জটিল হল 'কাথারসিস্' প্রসঙ্গ। এই শব্দকে অবলম্বন ক'রে নানারকম ব্যাখ্যা গ'ড়ে উঠেছে, দীর্ঘকাল পণ্ডিতদেব মধ্যে নানা মত-বিরোধিতা দেখা দিয়েছে। 'কাব্যতত্ত্ব'ব আলোচনায় কাথাবসিস্ প্রসঙ্গটি সম্বন্ধে দুএকটি কথা তাই বলা নিতান্ত প্রযোজন। এই শব্দটিব ব্যাখ্যা হয়েছে মূলত শব্দটিব দুটি প্রধান অর্থকে অবলম্বন ক'বে। শব্দটির একটি অর্থ হ'ল চিকিৎসাশাস্ত্রগত : দেহেব পরিশোধন। আব একটি অর্থ হ'ল নৈতিক বা ধর্মীয : পবিত্রীকরণ, পবিমার্জনা, শুদ্ধি। /আবিস্টটল চিকিৎসকেব পুত্র, চিকিৎসাশাস্ত্রে তাঁব জ্ঞান ছিল যথেষ্ট, আগ্রহও ছিল গভীর, জীবতত্ত্ব নিয়ে তিনি গ্রন্থ বচনা করেছেন, এমনকি 'কাব্যতত্ত্বে'ই তিনি চিকিৎসাশাস্ত্র এবং জীবতত্ত্বনির্ভর উপমা ও রূপক ব্যবহার কবেছেন। কাজেই কারো কাবো মতে আরিস্টটল এই শব্দটিকে চিকিৎসাশাস্ত্রেব পবিভাষা হিসেবেই ব্যবহাব করেছেন।/

মুশকিল হযেছে এই যে, আরিস্টটল যখনই কোন পাবিভাষিক শব্দ ব্যবহাব কবেন, তখনই তাব ব্যাখ্যা কবেন কিন্তু কাথাবসিস্ সম্বন্ধে তিনি নীবব। তাব একটা কারণ হতে পাবে যে তিনি এব ব্যাখ্যাব প্রযোজন বোধ করেননি। আব একটা কাবণ হতে পারে যে ব্যাখ্যা করেছিলেন কিন্তু সে ব্যাখ্যা আমাদেব হাতে পৌছযনি। কিন্তু ষষ্ঠ পবিচ্ছেদটি মোটামুটি সুগঠিত, ব্যাখ্যাটি লুপ্ত হযে গেছে মনে হয না। তবে জোব করে কিছুই বলা চলে না। ইতিপূর্বে অবশ্য তাঁব 'নগবনীতি'/'বাজনীতি' গ্রন্থে (৮।৭) কাথারসিসেব কথা ছিল। *|সঙ্গীত সম্পর্কে বলতে গিযে তিনি বলেছেন যে দেখা যায অনেক ব্যক্তি ধর্মীয উন্মাদনাব মধ্যে কাটান, এই উন্মাদনাকে জোব ক'রে রুদ্ধ করা ঠিক নয, তাতে রুদ্ধ আবেগ আরো শক্তিশালী হযে ওঠে, দবকার হ'ল এই উন্মাদনাব বহির্গমন, তাব ফলে আবেগ পবিমিত হতে পাবে এবং ধর্মীয অনুষ্ঠান এবং ধর্মীয সঙ্গীত মনেব এইসব আবেগের নিষ্ক্রমণে সাহায্য করে। প্রবল উন্মাদনাব নিবৃত্তি ঘটে প্রচণ্ড সঙ্গীতে। অর্থাৎ এ এক ধরণের হোমিওপ্যাথিক চিকিৎসা। স্কাইনো ইতালীয ভাষায এই অংশটিব একটি টীকা প্রস্তুত করেছিলেন। বাইওযাটাব তাঁর একটি প্রবন্ধে সেটি সম্পূর্ণ

তুলে দিয়েছেন,[৮] তাব থেকে আমরা জানি যে স্কাইনো চাবটি সূত্র তৈরী কবেছিলেন, (১) আবেগ দেহেব মূল উপাদানগুলি বা 'হিউমাব'-এব সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত (২) সঙ্গীত দেহেব বিশেষ বিশেষ হিউমাবেব উপর প্রতি-ক্রিযাশীল, সঙ্গীত দেহের অবাঞ্ছনীয উপাদানকে বহিষ্কাব কবে, (৩) সঙ্গীত সেই অর্থে একধবণেব ওষুধ এবং (৪) সেই ওষুধেব প্রযোগেব ফলে আবেগেব ভাব কমে গিযে মনে আসে শান্তি ও পবিতৃপ্তি। বেনেসাঁসেব সময এই ছিল কাথাবসিসের ব্যাখ্যা। এই ব্যাখ্যাই মিল্‌টন গ্রহণ করেছিলেন (দ্র স্যামসন অ্যাগনিস্টেস-এব ভূমিকা) এবং উনবিংশ শতাব্দীতে ওযেল (Weil) এবং বার্নেস্ (Bernays) এই ব্যাখ্যা প্রচাব কবেছিলেন।

'নগব-নীতি'/'বাজনীতি' গ্রন্থে কাথাবসিস প্রসঙ্গে τινα κάθαρσιν শব্দ-গুচ্ছেব প্রযোগ কবা হযেছে। τινα হল অনির্দিষ্টবাচক সর্বনাম τις (যাব অর্থ 'কেউ' 'কিছু')-এব কর্মকাবকেব রূপ। বুচাব এই যুক্তিতেই বলেছেন কাথাবসিস সবক্ষেত্রে একধবণের নয, অর্থাৎ কাথাবসিস ভিন্ন ভিন্ন হতে পাবে, সেইজন্য কাব্যতত্ত্বেব পদগুচ্ছেব প্রতি দৃষ্টি নির্দেশ কবেছেন: τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν এখানে τὴν হ'ল ἡ (স্ত্রীলিঙ্গ, নির্দিষ্ট বোধক article, ইংবেজী 'the' জাতীয)-এব কর্মকারকেব রূপ, এবং τῶν হল τό (ক্লীবলিঙ্গ, নির্দিষ্টবোধক article)-এব বহুবচনেব সম্বন্ধ পদের রূপ। সুতবাং অর্থ দাঁড়ালো "এইসব অনুভূতিগুলিব কাথাবসিস"। বাইওযাটাব এবং অন্যান্য অনেকেই এই অংশেব মানে কবেছেন "এই বকম অনুভূতিব (অর্থাৎ করুণা ও ভীতি ছাড়াও সমজাতীয অনুভূতি) কাথাবসিস"। বুচাব বলছেন যে এখানে আবিস্টটল একটি বিশেষ ধবণেব কাথাবসিসেব কথা বলছেন এবং তা নিছক চিকিৎসাশাস্ত্রেব "পবিশোধন" নয। ধর্মীয উন্মাদনাব ক্ষেত্রে একধবণের এবং কাব্য উপভোগেব ক্ষেত্রে আব একধবণের কাথারসিসেব কথা বলেছেন। কাব্যেব ক্ষেত্রে শুধু আবেগের নির্গমন মাত্র নয, আবেগের পবিমার্জনার কথাও জড়িত। বাইওযাটাবেব মতে আবিস্টটলেব বক্তব্য হ'ল, "করুণা ও ভীতির আবেগ মানুষেব প্রকৃতিতে আছে এবং কোন কোন ক্ষেত্রে অস্বস্তিকব ভাবেই আছে। সেজন্য ট্রাজেডিব

[৮] 'Milton and the Aristotelian Definition of Tragedy', *Journal of Philology*, xxvii, 54, 1900

উত্তেজনা একটি প্রয়োজন বিশেষ, এবং এক অর্থে সকলের পক্ষেই ভালো। এর কাজ ওষুধের মত, পুঞ্জীভূত আবেগের মোক্ষন হ'লে চিত্ত স্বস্তি পায়, লঘু হয়; এই স্বস্তি অতি প্রার্থিত, সেইজন্যই এই স্বস্তিলাভের প্রক্রিয়ার মধ্যে আছে এক হিতকারী আনন্দ।" লুকাস-ও স্পষ্টই বলেছেন যে কাথারসিসের একটিই অর্থ আর সেই অর্থ চিকিৎসাশাস্ত্রের এবং সেজন্য তিনি আরিস্টটলের তত্ত্বকে ধিক্কার দিয়ে বলেছেন "নাট্যশালা হাসপাতাল নয়।" আর এর নৈতিক ব্যাখ্যার সম্ভাবনাকে ব্যঙ্গ ক'রে বাইওয়াটারও বলেছেন, "নাট্যশালা ইস্কুল নয়।"

অবশ্যই আনন্দ পেতে মানুষ নাট্যশালায় যায়। এবং সেই আনন্দ একটা বিশেষ আনন্দ, স্বতন্ত্র আনন্দ। ট্রাজেডি ভীতি ও করুণা (অন্তত এই দুটি প্রধান আবেগকে) জাগিয়ে তোলে আর সেই জাগরণেই মনে আসে আনন্দ। যদি বলি যে আরিস্টটল দর্শকদের মানসিক রোগী হিসেবে দেখেছেন, আর ট্রাজেডি এক ধরণের চিকিৎসামাত্র তাহলে 'কাব্যতত্ত্ব'কে একটি হাস্যকর গ্রন্থ বলতে হয়। একটি রূপকের মধ্য দিয়ে আরিস্টটল বলতে চেয়েছেন যে আমাদের মনের মধ্যে নিহিত আবেগের জাগরণ ট্রাজেডির একটা বড় কাজ, জীবনে যা আমাদের বিচলিত করে, উত্তেজিত করে, তা ট্রাজেডির মধ্য দিয়ে উদ্বুদ্ধ হলে মনে আনে প্রশান্তি ও স্নিগ্ধতা। সাহিত্যের আনন্দের জন্ম এই আবেগের জাগরণে এবং আবেগের প্রশান্তি থেকে। অর্থাৎ কাব্যের আবেগময়তা আরিস্টটলের কাছে গুরুত্বপূর্ণ। যে আবেগের উজ্জীবনের জন্য প্লেটো কাব্যবিরোধী, আরিস্টটল সেই কারণেই কাব্যকে অভিনন্দন জানাচ্ছেন।

'কাব্যতত্ত্বে' আর একটি শব্দ এবং সূত্র বহু বিতর্কের মূলে, সেটি হল 'অনুকরণ'। আরিস্টটল যখন বললেন সমস্ত শিল্পই অনুকরণ তখন তিনি কোন নতুন কথা বলেননি। তাঁর আগেও একথা অন্যে বলেছেন। কিন্তু অন্যদের সঙ্গে তাঁর তফাৎ ছিল বৈ কি। প্লেটো অনুকরণ বলতে বুঝেছিলেন 'নকল' আরিস্টটল বুঝেছেন 'সৃষ্টি'। অর্থাৎ কবিকে গড়তে হয়। গ্রীক ভাষায় কবি শব্দের অর্থ হল 'নির্মাতা'। কবি জীবনের অনুকরণ করেন কথাটার মানে দাঁড়ায় জীবনকে অবলম্বন ক'রে তিনি গড়েন, হয় জীবন যেমন, কিংবা জীবন যেমন সম্ভব, কিংবা জীবন যেমন হওয়া উচিত। বলাই বাহুল্য নিছক নকলনবিশীতে তা সম্ভব নয়। আরিস্টটলের বক্তব্যের দুটি স্তর। একটি অবশ্য অনুকরণ বলতে যা বোঝায় (দ্রষ্টব্য চতুর্থ পরিচ্ছেদ)

অর্থাৎ মূল্যের বৈশিষ্ট্যকে অক্ষুণ্ণ রেখে, মূলের সঙ্গে সাদৃশ্য বজায় রেখে পুনরায় গড়া। আর একটি হ'ল সৃষ্টি, অর্থাৎ প্রকৃতি বা মূলের নকল নয়, প্রকৃতির নিয়মের অনুকরণ, প্রকৃতির নিয়মের লঙ্ঘন হ'লেই অনুকরণ ব্যর্থ (এই কারণেই তিনি কাব্যে অতিপ্রাকৃতের বিরোধী)। যদি বাস্তবে না-ও ঘটে থাকে আপত্তি নেই, যদি ঘটনা সম্ভাব্য হয়, কাহিনীর ভেতরের যুক্তিজালের মধ্য দিয়ে অনিবার্য হয়ে ওঠে তাহলেই তাকে "সত্য" বলে মানব।

৮

ট্রাজেডির ছটি অঙ্গের মধ্যে একটি অঙ্গ: দৃশ্য। আরিস্টটল দৃশ্যকে সাহিত্যের আলোচনায় খুব গুরুত্ব দিতে চাননি। বলেছেন দৃশ্য মূলত প্রযোজনার অঙ্গ। কিন্তু সাহিত্যের অঙ্গ হিসেবে দেখতেও বাধা নেই যদি দৃশ্যকে কল্পনা করতে পারি। কারণ আরিস্টটল তো বলেছেন ট্রাজেডি পড়েও আমরা যথেষ্ট আনন্দ পেতে পারি। আর পাঠক যখন ট্রাজেডি পড়েন স্বভাবতই তিনি কল্পনা করতে থাকেন নাটকের দৃশ্য ও দৃশ্যান্তর। কাজেই যখন গ্রীকনাটক দেখি অথবা পড়ি, দৃশ্যকে গুরুত্বহীন বলতে পারিনা। 'কাব্যতত্ত্বে'র শেষ পরিচ্ছেদে আরিস্টটল বলেছেন সঙ্গীত ও দৃশ্য এই দুটি উপাদানের ফলে ট্রাজেডির আনন্দ আরো ঘনীভূত হয়। যে কোন নাটকেরই দর্শনীয়তার মূল্য সামান্য নয়। যখন নাটক পড়ি তখনও সেই দর্শনীয়তার সম্ভাবনা আমাদের মুগ্ধ করে, অভিভূত করে। গ্রীক নাটকে সেই দর্শনীয়তার স্থান খুবই বিস্তৃত। কয়েকটি উদাহরণ নেওয়া যাক।

মনে করা যাক আয়স্‌খুলসের আগামেমনোন নাটক। নাটক শুরু হচ্ছে বিশাল নাট্যমঞ্চে, সেখানে প্রথমে দেখছি একজন প্রহরী দাঁড়িয়ে আছে, সে দশবছর ধরে পাহারা দিচ্ছে, চেয়ে আছে দূরে সংকেতের আশায়। আজ হঠাৎ সে সেই সংকেত দেখতে পেয়েছে, দূরে অগ্নিমশালের শিখা সে দেখছে, অধীর উত্তেজনায় সে ছুটে যাচ্ছে ক্ল্যুতায়্‌মনেস্ত্রাকে খবর দিতে। চারদিকে উঠল আনন্দধ্বনি, বীরের আগমনের জন্য প্রতীক্ষা এতদিনে শেষ হ'ল। তারপর প্রবেশ করছেন আগামেমনোন, পেছনে সৈন্যসামন্ত, বিরাট তাঁর রথ,

সঙ্গে প্রচুর লুণ্ঠিত পণ্য (এসব আমরা রঙ্গমঞ্চে দেখতে পাবো না, দেখতে পাব কল্পনার চোখে, যদি চলচ্চিত্রে রূপায়িত হয়, তাহলে অবশ্য এর বিশালতা আরো স্পষ্টভাবে ইন্দ্রিয়গোচর হবে), আর বন্দিনী কাসান্দ্রা। ক্লুতায়মনেস্ত্রা তাঁকে অভ্যর্থনা করছেন, বুকে জ্বালা, মুখে হাসি। তারপর থেকে শুরু হয় নাটকে মৃত্যুচ্ছায়ার সঞ্চার। কাসান্দ্রা প্রথমে স্তব্ধ, নীরব, তারপর উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠে আর্তচিৎকারে, ভয়াবহ ভবিষ্যদ্বাণীতে। সে দেখতে পায় এই মানুষগুলির ভয়াবহ অবসান। একসময় সে ভেতরে চলে যায়, পরে আমরা আবার শুনি আর্তধ্বনি, তারপর জানতে পারি আগামেমনোন ও কাসান্দ্রা উভয়েই নিহত। বেরিয়ে আসেন ক্লুতায়মনেস্ত্রা, যার মনে হত্যার অনুশোচনা নেই, আছে গর্ব, বেদনা নেই, আছে কণ্ঠে জয়োল্লাস। একদিন ইফিগেনেইয়াকে দেবতার কাছে বলি দিয়েছিলেন আগামেমনোন, আজ হ'ল তার প্রায়শ্চিত্ত। প্রাচীন অভিশাপের ক্রন্দন মর্মরিত হচ্ছে কাহিনীর সর্বাঙ্গে।

নাটকের দ্বিতীয় খণ্ড, খোয়ফোরি শুরু হয়েছে রাজপ্রাসাদের সামনে, কাছেই আগামেমনোনের সমাধি। ওরেস্তেস এলেন, দেবতার কাছে প্রার্থনা করলেন, প্রতিজ্ঞা নিলেন পিতার মৃত্যুর প্রতিশোধের। তারপর আসছেন রাজপ্রাসাদ থেকে শোকবস্ত্রাবৃতা নারীরা তাদের মধ্যে এলেকত্রা, তিনি চিনে নিলেন ভাইকে, তাঁরা দুজনে মিলে হত্যা করলেন জননীকে, পিতার হত্যার প্রতিশোধ নেওয়া হ'ল।

আর নাটকের তৃতীয় খণ্ড শুরু হয়েছে দেলফির মন্দিরের সামনে। বৃদ্ধা পুরোহিত এসে বন্দনা করলেন দেবতার, তারপর মন্দিরের ভেতর থেকে ভয়ে ছুটে এলেন, সেখানে শুয়ে আছে একজন ক্লান্ত রক্তাক্ত পুরুষ, তাকে জড়িয়ে আছে স্বর্ণকেশা এক রমণী। বৃদ্ধা চলে যান। দেখতে পাই আপোলোকে, তারপর দেখি ক্লুতায়মনেস্ত্রার প্রেতের আবির্ভাব, ভয়াবহ নয়, এক সুদর্শনা যুবতীরই আবির্ভাব, তবে ক্ষীণ, পাণ্ডুর, মলিন। তিনি ঘুমন্ত উগ্রারাক্ষসীদের জাগিয়ে তোলেন, উদ্বুদ্ধ করেন প্রতিশোধ নিতে, তারা যেন ওরেস্তেসকে মুহূর্তের জন্য স্বস্তি না দেয়। মাতৃহত্যার পাপে এই উগ্রারাক্ষসীরা ওরেস্তেসের পশ্চাদ্ধাবন করে চলেছে প্রত্যেকটি মুহূর্ত। নানা ঘটনার মধ্য দিয়ে শেষ পর্যন্ত ওরেস্তেসের পাপমুক্তি ঘটল, উগ্রারাক্ষসীরাও পরিবর্তিত হল 'এউমেনিদেস'-এ—সুমঙ্গলা নারীতে।

এই তিনটি নাটকের দৃশ্য পরিকল্পনা আমাদেব মুগ্ধ কবে। দৃশ্যগুলি কখনও ভয়াবহ, বিশাল, কখনও প্রায় শ্বাসরুদ্ধকাবী। আগামেমনোনেব আবির্ভাব, প্রচণ্ড উল্লাস, প্রবল বীর্য, তাব পাশেই বিষণ্ণ কাসান্দ্রা, ভযাতুব, ঈর্ষামযী ক্ল্যুতায্‌ম্‌নেস্‌ত্রা, কোরাসেব স্তব্ধতা এবং গম্ভীব উচ্চাবণ, আবার শোকবস্ত্রাবৃতা নারীদের শোভাযাত্রা, আহত এলেকৃত্রা, মন্দিব, দেবতাব আবির্ভাব, উগ্রাবাক্ষসী—সব মিলিযে দৃশ্যগুলি গডে তোলা হযেছে। কল্পনা করা যাক সাপ্‌প্লাযান্টস্‌ নাটকে পঞ্চাশটি শবণার্থী বমণীর আবির্ভাব, প্রোমে-থেউসেব সূচনায প্রকৃতিব কী অনন্ত ব্যাপ্তি, সোফোক্লেসের ওযদিপুসেব সূচনায কোরাসেব বিশালত্ব, শেষ দৃশ্যে বক্তাক্ত অন্ধনযন ওযদিপুসেব পুনবাগমন, আবার এউরিপিদেসেব মেদেযাব শেষ দৃশ্য, দেবরথেব আবির্ভাব, আন্দ্রোমাখেব নাটকে জননীব করুণাসজল মূর্তি, আবাব বাকৃখায-এর অধীব উন্মত্ততা। গ্রীক নাটকে এই দর্শনীযতা অবশ্যই তাব আনন্দকে ঘনীভূত করেছে।

গ্রীক অভিনেতা ও পবিচালকেবা এই দর্শনীযতা সৃষ্টিতে বিশেষ মনোযোগী ছিলেন। আয্‌সখুলস স্বযং প্রবর্তন করেছিলেন দীর্ঘ ঢোলা পোষাক, উঁচু গোডালিঅলা জুতো—কোথোর্‌নোস (κόθορνος)। এ-ছাডা অভিনেতাবা পবতেন 'ওন্‌কোস' (ὄγκος)—প্রাচীন কেশসজ্জা, পবচুলা—সব মিলিযে চবিত্রগুলি যখন বিশাল বঙ্গমঞ্চেব মধ্যে আবিভূর্ত হ'ত, তখন একটা বিবাটত্বেব অনুভূতি সৃষ্টি হ'ত—ট্রাজেডিব মহিমার সঙ্গে বাইবেব আকাব-আযতনেব বিশালত্ব মিলে যেত। অথচ দৃশ্যপটেব ব্যবহাব ছিল অতি সামান্য, কিন্তু প্রাকৃতিক পটভূমিকায—পাহাড কিংবা সমুদ্রেব পাবে, পুবোনো অট্টালিকাব পাশে—নাটকগুলি যখন অভিনীত হ'ত, তখন তাব মধ্যে স্পর্শ ক'রে যেত প্রকৃতির নিজস্ব বিস্তৃতি ও ব্যাপ্তি—যে বিস্তৃতি একদিকে মহত্ত্বেব অন্যদিকে চমৎকাবেব উৎস। ট্রাজেডিতে চমৎকাবের স্থান সম্বন্ধে আরিস্টটল অমনোযোগী নন। কিন্তু তিনিই স্মরণ কবিযে দিযেছেন শুধু চমৎকাবে, শুধু আশ্চর্য দৃশ্য দিযে চোখ ভোলানোতেই নাটকের কাজ শেষ নয। এইজন্য তিনি দৈবী ঘটনার প্রতি কিছুটা বিরূপ। এউরিপিদেসের নাটকে দৈবী ঘটনাব নিন্দাও তিনি কবেছেন—মেদেযা নাটকে দেখি হঠাৎ ড্রাগনবাহিত স্বর্গরথ পুত্রহন্তা মেদেযাকে উদ্ধার ক'রে চ'লে যায় শূন্য পথে, আন্দ্রোমাখেতে হঠাৎ আবির্ভূত হন থেতিস, ওরেস্‌তেস-এ সহসা দৈবেব

আবির্ভাব যখন মেনেলাসের প্রাসাদে আগুন লাগে। এউরিপিদেসের সময়েই গ্রীক রঙ্গমঞ্চে সবচেয়ে বেশী যন্ত্রপাতি ব্যবহার করা হয়েছে। যাঁর নাটকে এত বেশী দৈবী ঘটনা, তাঁর হাতেই জন্ম নিয়েছে বাস্তবতা, তাঁর নাটকেই দেখেছি এলেকৃত্রাকে দরিদ্র কৃষকের রিক্ত কুটিরের দুয়ারে, মাথায় তার জলের কলসী।

৯

অন্যান্য অনেক শিল্পকর্মের মতই ট্রাজেডির উৎপত্তি ধর্মীয় ও সামাজিক অনুষ্ঠানের থেকে। আদিম জাদু থেকে শিল্পকর্মের জন্ম কাব্যসমালোচক ও নৃতত্ত্ববিদ্ ও সমাজতত্ত্ববিদের অসীম কৌতূহলের বিষয়। প্রকৃতিকে বশীভূত, আয়ত্ত করার প্রচেষ্টায় শিল্পকর্মের সূচনা। প্রকৃতির ছন্দকে আদিম মানুষ আয়ত্ত করতে চেয়েছে নিজের কণ্ঠস্বরে, নিজের দেহভঙ্গিতে, চিত্ররচনায় এবং কবিতায়। ভয়কে জয় করার জন্যই সে ভয়াবহকে অনুকরণ করেছে, ভয়াবহকে প্রকাশ করতে চেয়েছে, প্রকৃতির রহস্যভেদ করার জন্যই জীবনের ও প্রকৃতির রহস্যগুলিকে অনুকরণ করার চেষ্টা করেছে। আদিম জাদু থেকে শিল্প ক্রমশ স্বাতন্ত্র্য অর্জন করেছে, কিন্তু তার স্বভাবের মধ্যে সেই জাদু আছে। ট্রাজেডি মানুষের দুঃখবেদনা বিপর্যয় অপচয়ের কাহিনী এবং এই শিল্পের মধ্যে আছে মানুষের জীবনের অপচয় ও বিপর্যয়ের কারণ অনুসন্ধান, অর্থাৎ মানব-প্রকৃতির এক রহস্যভেদের প্রচেষ্টা।

আরিস্টটল নায়কচরিত্রের ভাগ্যের বিপর্যয়ের কারণের নাম দিয়েছেন 'হামারতিয়া'। তিনি বলেছেন ট্রাজেডির নায়ক হবেন সৎ, কিন্তু সম্পূর্ণ দোষবিমুক্ত নয়। কারণ সম্পূর্ণ নির্দোষ, সাধু ব্যক্তির পতন আমাদের স্বাভাবিক বোধকে পীড়িত করে, আর দুরাচারের পতনে আমরা করুণা বোধ করি না। অর্থাৎ আমাদের স্বাভাবিক বুদ্ধিতে বুঝি যে, যে কোন পতনের মূলে একটি কারণ আছে। আর যেখানে সেই কারণ অনেক এবং যথেষ্ট, যেমন দোষী বা দুরাচারের ক্ষেত্রে, সেখানে পতনের জন্য আমাদের বেদনাবোধ নেই, কারণ সমাজে ও প্রকৃতিতে কতকগুলি আদর্শ আমাদের সদা অম্বিষ্ট। মানুষের পতনের জন্য দায়ী কোন একটি ত্রুটি, কোন একটি ভুল। অথচ এই

ত্রুটি তার চরিত্রের কোন ত্রুটি নাও হতে পারে, কিন্তু অবশ্যই তার কর্মের বা আচরণের ফল। মানুষ এমন অবস্থার মধ্যে পড়তে পারে যেখানে সে অনিবার্যভাবে কোন কাজ করতে পারে যা তার সর্বনাশের মুহূর্ত সৃষ্টি করে। যেমন ওয়দিপুস নাটকে দেখেছি। মানুষ এখানে অবস্থার ক্রীড়নক, অর্থাৎ সে তার পতনের জন্য নৈতিকভাবে দায়ী নয়। আবার অন্যত্র, যেমন 'খোয়ফোরি' (Choephori) নাটকে ওরেস্তেসের ট্রাজেডির জন্য দায়ী অন্য আর এক ধরণের অবস্থা: তাকে বেছে নিতে হবে যে কোন একটি পথ, হয় তার পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে হবে যার অর্থ মাতৃহত্যা, আর নয়ত অতৃপ্ত থাকবে পিতার আত্মা, যে পিতাকে তার মা হত্যা করেছেন গোপনে। শেষ পর্যন্ত ওরেস্তেস মা-কে হত্যা করেছেন, মাতৃহত্যার পাপে তার জীবন হয়েছে বিধ্বস্ত ও বিপর্যস্ত। আন্তিগোনের মধ্যেও এই সিদ্ধান্তের দ্বন্দ্ব। 'অবস্থার ক্রীড়নক' শব্দগুচ্ছ ব্যবহার করার ফলে এরকম মনে হতে পারে যে আমি গ্রীক নাটককে নিয়তিচালিত মনে করছি। নিয়তি অনিবার্য, কিন্তু তার অর্থ গ্রীকরা কখনই মনে করেননি যে মানুষের কর্মের স্বাধীনতা নেই। দেবতারা মানুষের ভবিষ্যৎ জানেন, কিন্তু তার অর্থ নয় যে মানুষের কর্মের প্রত্যেকটি স্তর দৈবনিয়ন্ত্রিত। E. R. Dodds তাঁর On understanding the Oedipus Rex প্রবন্ধে বলেছেন নাটকের মধ্যে ওয়দিপুস আগাগোড়াই স্বাধীন। তিনি নগরীর মহামারীতে বিচলিত হয়ে দেলফির পরামর্শ চাইছেন, যখন আপোলোর বাণী শোনা গেল তখন লেইয়ুস এর মৃত্যু সম্বন্ধে সন্ধান না করলেও পারতেন, কিন্তু ন্যায়বোধ তাঁকে প্ররোচিত করল, থীবেসের মেষ-পালকের কাছ থেকে মূল ঘটনা জানার চেষ্টা তিনি নাও করতে পারতেন, কিন্তু একটি মনোরম মিথ্যার আশ্রয়ে তিনি থাকতে চাইলেন না, সত্য তিনি জানবেনই, তেইরেসিয়াস, জোকাস্তা, মেষপালক প্রত্যেকেই তাঁকে নিষেধ করেছেন। তিনি স্বাধীনভাবেই তাঁর কর্মপন্থা বেছে নিয়েছেন।

পরবর্তীকালে, বিশেষত খ্রীস্টীয় সমাজে 'হামারতিয়া'-র অর্থ দাঁড়িয়েছে 'পাপ'। হয়ত সে কারণেই অনেকে ভেবেছেন যে আরিস্টটল নায়কের পতনের মূলে কোন নৈতিক ত্রুটি দেখেছেন। কিন্তু কোন নৈতিক ত্রুটি নয়, আচরণের বা সিদ্ধান্তের "ত্রুটি"-র ফলেই ঘনিয়ে আসে মানুষের বিপর্যয়। আরিস্টটল 'নৈতিক ত্রুটি' অর্থে 'হামারতিয়া' শব্দের প্রয়োগ করেননি। অন্যত্র (নিকোমাখেয়ান নীতিশাস্ত্র এবং ভাষণকলা) এই শব্দ ব্যবহার করেছেন

অজ্ঞাতসারে কোন অপরাধ করা অর্থে। অর্থাৎ এর পেছনে কোন দুরভিসন্ধি বা দুষ্টবুদ্ধি নেই—πονηρια (দুষ্ট বুদ্ধি) বা κακia (নীচতা) নেই। ওয়দিপুস এবং থ্যুএস্‌তেস দুজনেই অজ্ঞাতসারে গভীর অপরাধ করেছিলেন কিন্তু তাকে তাদের নৈতিক বা চরিত্রগত ত্রুটি মনে করা অন্যায় হবে। আরিস্টটলের ট্র্যাজেডির ধারণা অবশ্য বিশেষভাবে গ্রীক নাটকের পক্ষেই সত্য। পরবর্তীকালের ট্র্যাজেডি, বিশেষ করে শেক্সপীরীয় ট্র্যাজেডিতে এই তত্ত্ব সম্পূর্ণভাবে প্রযুক্ত হতে পারে না। ব্র্যাডলি আমাদের মনে করিয়ে দিয়েছেন যে শেক্সপীয়ারের ট্র্যাজেডির নায়কেরা অনেক সময়ই আরিস্টটল নির্দেশিত মহত্ত্ব অর্জন করেননি। রিচার্ড দি থার্ডের রক্তপিপাসা কিংবা ম্যাকবেথের হিংস্র উচ্চাকাঙ্ক্ষা আমরা দেখেছি। আরিস্টটল সম্ভবত এদের নায়ক হিসেবে উচ্চস্থান দিতেন না। তবে মনে রাখা ভালো যে আরিস্টটল গ্রীকনাটক থেকে তাঁর সূত্র রচনা করেছেন মাত্র, তিনি কোন কঠিন নিয়মের বন্ধনে শিল্পীর স্বাধীনতা হরণ করতে চাননি। আমরা এও জানি যে রিচার্ড দি থার্ড বা ম্যাকবেথের চেয়েও হ্যামলেট বা কিং লীয়ারের ট্র্যাজেডি আমাদের আরো গভীরভাবে বিহ্বল করে। অর্থাৎ আরিস্টটলের বক্তব্য দৃঢ়তর হয় এই অভিজ্ঞতা থেকে। আরিস্টটলের 'হামারতিয়া'-তত্ত্ব শেক্সপীয়ারের নাটকে ব্যর্থ হয়নি, প্রসারিত হয়েছে। শেক্সপীয়ারে স্পষ্টতই চরিত্রের কাজ ও আচরণ নায়কের বিপর্যয় ত্বরান্বিত ও অনিবার্য করে তুলেছে, এবং দেখেছি বাইরের কোন অন্ধশক্তি নয়, চরিত্রই মূলত সেই বিপর্যয়ের জন্য দায়ী। সেইসব কাজ ও আচরণের নৈতিক দিক থেকে ভালোমন্দ বিচার অবশ্যই করা চলে, যে নৈতিক মানদণ্ডের প্রয়োগ গ্রীক নাটকে সবসময় করা চলে না। সেজন্যই শেক্সপীয়ার সম্বন্ধে প্রচলিত উক্তি "চরিত্রই অদৃষ্ট"-কে ব্র্যাডলি অতিরঞ্জন বললেও তার অন্তর্নিহিত সত্যকে অস্বীকার করেননি।

'কাব্যতত্ত্ব' গ্রন্থটি কয়েক শতাব্দী ধরে ইউরোপীয় সাহিত্যসমালোচনায় শীর্ষস্থানীয়। 'কাব্যতত্ত্বে'র এই স্থান শুধু তার প্রাচীনত্বের জন্য নয়, এই গ্রন্থের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের জন্য। গ্রন্থটিতে প্রত্যেকটি সিদ্ধান্ত প্রত্যেকটির সঙ্গে জড়িত, এবং তার মধ্য দিয়ে একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ সাহিত্যতত্ত্ব গড়ে তোলা হয়েছে। আরিস্টটল জানেন যে কাব্য শিল্পকর্ম এবং সমস্ত শিল্পকর্মের পেছনে আছে একটি বিশেষ উন্মাদনা, এক দৈব সম্মোহন, যার অন্য নাম প্রেরণা। কিন্তু শুধু প্রেরণা থেকে সাহিত্যসৃষ্টি হয়না। কবি একজন

নির্মাতা, তাঁকে অনেক কিছু জানতে হয়, শিখতে হয়, তাঁকে পরিশ্রম করতে হয়। প্রেরণা ও পরিশ্রমের সম্মিলিত ফল কাব্য। কিন্তু এই প্রেরণাটি কি, তার প্রকৃতি কি—সে সম্বন্ধে আরিস্টটল কিছু বলেননি। বলেননি তার কারণ বর্তমান জ্ঞানে তা স্পষ্ট করে বলা যায়না। যার ব্যাখ্যা সম্ভব আরিস্টটল তাতেই মনোযোগ দিয়েছেন—অর্থাৎ সমালোচনার ক্ষেত্রটি তিনি নির্দিষ্ট করে দিয়েছেন। নির্মাণ-কলা, নির্মাণ-কৌশল ব্যাখ্যা করা যেতে পারে, কিন্তু কোন নিগূঢ় কারণে কবি নির্মাণে উৎসাহবোধ করেন, কোন আবেগের তাড়নায় তিনি কবিতায় আশ্রয় নেন এবং কবিতার সৃষ্টি করেন তা আমরা স্পষ্ট করে জানিনা, হয়ত কোনদিনই জানবনা। তা'হল কবিতার বা যে কোন শিল্পের গূহাহিত রহস্য।

আরিস্টটল স্থির করেছেন সমালোচনার সীমারেখা। তারপর তিনি সন্ধান করেছেন সমালোচনার পদ্ধতি। সেই পদ্ধতি মূলত বুদ্ধিভিত্তিক। শিল্পকর্মকে বিচার করতে হবে, বিশ্লেষণ করতে হবে। যুক্তি ও শৃঙ্খলাই সেই বিশ্লেষণের ভিত্তি। কাব্য-সমালোচনা ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়া থেকে ভিন্ন, ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়ার ওপর ভিত্তি করে একটি সমালোচনাতত্ত্ব গড়ে তোলা চলে না। তার জন্য প্রয়োজন একটি তাত্ত্বিক কাঠামো। আরিস্টটল সেই কাঠামো তৈরী করেছেন। কিন্তু এই কাঠামো একটা যান্ত্রিক ব্যাপার নয়। তিনি গড়েছেন চিরপুরাতন বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে— বহুসংখ্যক বস্তু বা ক্রিয়ার পর্যবেক্ষণ, সেই পর্যবেক্ষণজনিত ফলের শ্রেণীবিভাগ, এবং তাদের সামান্য লক্ষণ আবিষ্কার এবং তার থেকে সেই বস্তু বা ক্রিয়ার ধর্ম সম্বন্ধে সাধারণ সিদ্ধান্ত প্রণয়ন। আরিস্টটল অসংখ্য গ্রীকনাটক পড়েছেন এবং দেখেছেন, বিচার করেছেন, তাদের ঐক্য ও অনৈক্যগুলি লক্ষ্য করেছেন, তার থেকে সিদ্ধান্ত রচনা করেছেন। অর্থাৎ এমন একটি কাঠামো রচনা করেছেন যা পরিবর্তনসাপেক্ষ, নতুন শিল্পকর্মের সঙ্গে পরিচয়ের সঙ্গে সঙ্গে নিজেকে প্রসারিত করতে সমর্থ। আরিস্টটলের কাঠামোর এই অসাধারণ স্থিতিস্থাপকতা এর মহত্ত্বের একটি বড় কারণ।

তাঁর কাঠামোর ভিত্তিটি বৈজ্ঞানিক বলেই তাঁর সমস্ত মন্তব্যগুলি একসূত্রে বাঁধা। তিনি শুরু করেছেন কাব্যের সঙ্গে আনন্দের যোগের কথা দিয়ে। মানুষ কাব্য থেকে আনন্দ পায়, যদিও আনন্দমাত্রেই সাহিত্যের আনন্দ নয়। এই আনন্দের উৎস অনুকরণে। অনুকরণ থেকে আসে জ্ঞান, বা জ্ঞানের

জন্যই অনুকরণ। আর জ্ঞানই আনন্দ দেয়। অর্থাৎ কাব্যের আনন্দ শুধু আবেগভিত্তিক নয়, জ্ঞানভিত্তিকও বটে। যখন পরিচিত ব্যক্তি বা বস্তুর অনুকরণ দেখি তখন আনন্দ আসে জ্ঞান থেকে, কারণ সেই ব্যক্তি বা বস্তুর জ্ঞানের সাহায্যে অনুকরণকে উপভোগ করি, আর যখন সেই ব্যক্তি বা বস্তু পরিচিত নয়, তখনও আনন্দ পাই, সেই আনন্দের উৎস হল সৃষ্টির নৈপুণ্যে অর্থাৎ একটি নবলব্ধ জ্ঞানে। অর্থাৎ শিল্প একদিকে যেমন ভাবের, বোধের কর্ম, অন্যদিকে শিল্প একটি বৌদ্ধিক কর্ম। এই দুয়ের সম্মেলন আরিস্টটলের চেয়ে স্পষ্ট করে কেউ দেখাননি।

শিল্প আমাদের আনন্দ দেয়, কারণ তা সুন্দর। আর সুন্দর মানে সুমিত, সুষম এবং সমগ্র। এই চিন্তার পরিপ্রেক্ষিতে আরিস্টটল এনেছেন ট্রাজেডির বিভিন্ন অঙ্গের কথা, বহিরঙ্গ ও অন্তরঙ্গ এবং তাদের পারস্পরিক সম্পর্কের প্রসঙ্গ। সব মিলিয়ে গড়ে উঠেছে সুষমা এবং সমগ্রতা এবং ঐক্য। সেই ঐক্য কাহিনীর সঙ্গে চরিত্রের, চরিত্রের সঙ্গে অভিপ্রায়ের, অভিপ্রায়ের সঙ্গে ভাষার। তেমনই আবার প্রধান অঙ্গের সঙ্গে উপঅঙ্গগুলির ঐক্য—কাহিনীর সঙ্গে উপকাহিনীর, চরিত্রের সঙ্গে চরিত্রের, চরিত্রের মৌলিক-রূপের সঙ্গে তার আচরণের, বক্তব্যের সঙ্গে ভাষার, পরিচিত শব্দের সঙ্গে অপরিচিত শব্দের, ভাষার সঙ্গে ছন্দের। শিল্পের বিশ্লেষণের ওপরে আরিস্টটল জোর দিয়েছেন, কিন্তু সব সময় মনে রেখেছেন শিল্প একটি অখণ্ড ব্যাপার, এই অখণ্ডতাই তাকে সুন্দর করে, সার্থক করে। আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব'র গৌরব এই অখণ্ডতায়।

অনুবাদ সম্পর্কে কয়েকটি কথা

আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' অনুবাদ করার উপযোগী গ্রীকভাষার জ্ঞান আমার নেই। তবু এই দুঃসাহস করছি এই আশায় যে যাঁরা গ্রীক ভালো ভাবেই জানেন, তাঁদের মানসিক শান্তি কিছুটা বিঘ্নিত হলে হয়ত তাঁরা এই কাজটি সুসম্পন্ন করবেন। আমি মূলত বাইওয়াটারের গ্রীকপাঠ অবলম্বন করেছি, তাঁর টীকাটিপ্পনী ও অনুবাদের সাহায্যে আরিস্টটলের

গ্রন্থটি পড়েছি এবং অনুবাদ করেছি। সেইসঙ্গে প্রধানত টআইনিং, বুচার, লেনকুপার, ফাইফ, গ্রাব এবং এলস্‌-এর অনুবাদ থেকে সাহায্য নিয়েছি।

আরিস্টটলের ভাষা নিরাভরণ, তবে 'কাব্যতত্ত্বে'র ভাষা বিশেষ করে অতৃপ্তিকর, বহু ক্ষেত্রেই অস্পষ্ট, কিছুটা দুর্বোধ্য এবং প্রায়ই অব্যাপ্ত। অনেক ক্ষেত্রে অনুবাদে কিছুটা স্বাধীনতা নিতে হয়েছে, কিছুটা বক্তব্য স্পষ্ট করার জন্য, কিছুটা বাংলা ও গ্রীকের বাক্য গঠনের প্রকৃতির পার্থক্যের জন্য। তবে জ্ঞাতসারে আরিস্টটলের বক্তব্য বিকৃত করিনি। অনুবাদে আমার প্রধান লক্ষ্য মূলের প্রতি বিশ্বস্ততা, বক্তব্যের দিক থেকে। দ্বিতীয় লক্ষ্য বাংলাভাষার প্রতি আনুগত্য, ভাষা-রীতির দিক থেকে।

অনুবাদের একটা বড় সমস্যা পরিভাষা ব্যবহারে। বাংলা সাহিত্য সমা-লোচনায় এখনও যথেষ্ট নির্দিষ্ট, সুনিরূপিত ও সুন্দর পরিভাষা গ'ড়ে ওঠেনি। বহুক্ষেত্রে যে সব শব্দ আছে তাদের অর্থের সীমানা বড় ব্যাপক এবং অনির্দিষ্ট। সেইটিই সবচেয়ে বড় বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছে। যেমন, গ্রীকে দুটো শব্দ আছে, সাধারণত ইংরেজিতে তাদের অনুবাদ করা হয় rhythm এবং metre, বাংলায় সাধারণত 'ছন্দ' শব্দেই দুটোকে বোঝানো হয়। 'ছন্দঃস্পন্দ' শব্দটি অবশ্য অনেক সময় rhythm অর্থে ব্যবহৃত হয়। কিন্তু বাংলা ছন্দশাস্ত্রে বা ভাষারীতির আলোচনায় এখনও rhythm-এর আলোচনা সংকীর্ণ ও উপেক্ষিত। প্রকৃতপক্ষে আমার মনে হয় rhythm-এর যথার্থ প্রতিশব্দ ছন্দ, অপর পক্ষে metre যার মধ্যে পরিমাপের অর্থযুক্ত, তার জন্য অন্য একটা শব্দ থাকলে ভালো হয়। যেখানে অর্থে কোন অস্পষ্টতা ঘটছে না মনে হয়েছে সেখানে প্রচলিত রীতি লঙ্ঘন করিনি, কিন্তু যেখানে rhythm ও metre শব্দ দুটির পার্থক্য রাখা দরকার সেখানে metre অর্থে 'মিতছন্দ' শব্দটি ব্যবহার করেছি।

এছাড়া আরো কিছু শব্দ তৈরী করতে হয়েছে, যেমন উদ্‌ঘাটন, বিপ্রতীপতা, গ্রন্থিমোচন, গ্রন্থিবন্ধন, অভিপ্রায় ইত্যাদি। কোনটিই স্বয়ং-ব্যাখ্যেয় নয়। এদের পরিভাষা হিসেবে গ্রহণ করতে হবে অর্থাৎ এদের অন্যান্য অর্থ থাকলেও, এখানে একটি বিশেষ এবং নির্দিষ্ট অর্থে এদের প্রয়োগ করা হয়েছে।

আর একটি কথা বলা দরকার। অনেকগুলি গ্রীকশব্দ ইংরেজির মধ্য দিয়ে বাংলা সাহিত্যসমালোচনায় ব্যবহৃত হচ্ছে। যেমন ট্রাজেডি, কমেডি ইত্যাদি। এগুলির গ্রীকরূপ ব্যবহার না করে প্রচলিত ও পরিচিত রূপ ব্যবহার করেছি। চেয়ার কিংবা রেডিও যেমন বাংলা শব্দ ট্রাজেডি ও কমেডি তেমনই বাংলা শব্দ। সেই রকমই অনেক ব্যক্তিনাম ইংরেজির মধ্য দিয়ে বাংলায় এসেছে, যেমন হোমার, সক্রেটিস, প্লেটো এবং আরিস্টটল। এক্ষেত্রেও আমি প্রচলিত শব্দগুলিই ব্যবহার করেছি, হোমের, সোক্রাতেস, প্লাতো কিংবা আরিস্‌তোতেলেস ব্যবহার করার চেষ্টা করিনি। অন্যান্য ব্যক্তিনাম, যেগুলি হয়ত অনেকেই ইংরেজি অনুবাদের মধ্য দিয়ে পরিচিত, যেমন ইস্কিলাস, সোফোক্লেস, হেরোডোটাস ইত্যাদি,—এ ক্ষেত্রে আমি গ্রীক এবং ইংরেজি দুই-ই নাম ব্যবহার করেছি। প্রচলিত রীতির সঙ্গে কিছুটা সন্ধি করতেই হল, কারণ যে শব্দ প্রচলিত হয়েছে তাকে বদলে দেওয়া যাবেনা। অনতিভবিষ্যতে যে বহু বাঙালী গ্রীক শিখে হোমের, সোক্রাতেস, প্লাতো ইত্যাদি বাংলায় প্রচলন করবেন এমন সম্ভাবনা দেখছি না। সেক্ষেত্রে বাঙালী তার পুরোনো অভ্যাসই বজায় রাখবে। যেখানে গ্রীক নামগুলি ব্যবহার করেছি, সেগুলির ইংরেজিরূপ এখনও বহুল প্রচারিত নয় বলেই করেছি। যদিও আশঙ্কা করি যে সুদূর ভবিষ্যৎ পর্যন্ত গ্রীক সাহিত্যের চর্চা আমরা ইংরেজির মাধ্যমেই করব। সেজন্য গ্রীক নামটি প্রথমবার ব্যবহার করার সময় বন্ধনীর মধ্যে ইংরেজি রূপটিও দিলাম।

এই অনুবাদে দুরকম বন্ধনীর ব্যবহার করা হয়েছে। [ ] বন্ধনী ব্যবহৃত হয়েছে অনুবাদের থেকে স্বতন্ত্রভাবে। সাধারণত বিভিন্ন অংশের মূল বক্তব্যের একটি শিরোনাম দিয়েছি এই বন্ধনীর মধ্যে। ( ) বন্ধনী ব্যবহার করা হয়েছে অনুবাদের মধ্যে, কখনও মূল বক্তব্যকে বিস্তারিত করার জন্য, কখনও অতিরিক্ত কোন তথ্য জানাবার জন্য। অর্থাৎ বন্ধনীভুক্ত অংশগুলি আমার যোজনা।

পাদটীকায় যে সব তথ্য দেওয়া হ'ল তা বিভিন্ন ইংরেজ টীকাকারদের রচনা থেকে সংগৃহীত। আমার নিজস্ব কোন মন্তব্য সেখানে প্রায় নেই বললেই চলে। অনেক ক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ শব্দ, শব্দগুচ্ছ ও বাক্য মূল গ্রীকেই উদ্ধার ক'রে দিলাম কৌতূহলী ও পরিশ্রমী পাঠকের জন্য।

আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' মূলে পাঠ করা পরিশ্রমসাধ্য, তার অনুবাদও খুব সহজ নয়। সেজন্য এই অনুবাদে অনেক ত্রুটি থাকা স্বাভাবিক। তার জন্য আমি অবশ্যই দণ্ডনীয়। কিন্তু এই গ্রন্থটি পাঠ করার জন্যও কিছু পরিশ্রম প্রয়োজনীয়। পরিশ্রমবিমুখ পাঠকেরা এ গ্রন্থ পড়ে লাভবান হবেন না।

'কাব্যতত্ত্বে'র অনুবাদে শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রকুমার দাশগুপ্ত ও শ্রীযুক্ত শঙ্খ ঘোষের কাছে আমি নানাভাবে উপকৃত। তাঁদের কাছে গভীর কৃতজ্ঞতা ও শ্রদ্ধা নিবেদন করি। আশা প্রকাশনী বইটি প্রকাশ করে দুঃসাহসিকতার পরিচয় দিয়েছেন। ঐকান্তিক নিষ্ঠার জন্য আশা প্রকাশনীকে বিশেষভাবে সাধুবাদ জানাই।

শিশিরকুমার দাশ

কা ব্য ত ত্ত্ব

কাব্যের স্বরূপ[1] ও তার শ্রেণীবিভাগ, প্রত্যেকটি শ্রেণীর বৈশিষ্ট্য, কীভাবে একটি রচনার গ্রন্থন হলে কাব্যের সার্থকতা, বিভিন্ন শ্রেণীর মধ্যে কতটা পার্থক্য, পার্থক্যের প্রকৃতি কি এবং কাব্যের বিভিন্ন অঙ্গ ও অঙ্গের প্রকৃতি ইত্যাদি বিষয় আমি আলোচনা করব। স্বাভাবিক নিয়ম অনুসারেই প্রথম বিষয়টি প্রথমে আলোচনা করা যাক।

মহাকাব্য, ট্রাজেডি, কমেডি এবং দিথুরাম্ব-কাব্য[2], বাঁশি বাজানো, কিথারা বাজানো[3]—এই সব কিছুকেই সাধারণভাবে বলা চলে অনুকরণাত্মক।[4] এরা (অবশ্য) পরস্পরের থেকে তিন ভাবে পৃথক, হয় তাদের মাধ্যমে, কিংবা বিষয়বস্তুতে কিংবা অনুকরণের রীতিতে।

---

১ ποιητικῆς αὐτῆς : 'স্বয়ং কাব্য'। বুচার : Poetry in itself

২ এক ধরণের গীতি কবিতা। গ্রীক দেবতা বাখাস-এর জন্ম কাহিনীই ছিল এই সব কবিতার মূল বিষয়।
দ্রষ্টব্য A E Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1938, পৃঃ ১৩-২৫

৩ κιθάρα (কিথারা) একধরণের বাদ্যযন্ত্র। এই শব্দ থেকেই guitar কথাটির উৎপত্তি।

৪ মূলে আছে μίμησις—কথাটির অর্থ অনুকরণ, পুনঃপ্রকাশ। এই শব্দের তাৎপর্য নিয়ে অসংখ্য আলোচনা হয়েছে। বিশেষ ক'রে সমস্ত শিল্পই যে অনুকরণাত্মক বা অনুকরণ এ নিয়ে বিভিন্ন পণ্ডিত বিভিন্ন মতামত প্রকাশ করেছেন। বাইওয়াটার বলেছেন কথাটির আদি অর্থ ছিল সম্ভবত ভাষা, কণ্ঠস্বর, স্বরভঙ্গি ইত্যাদির অনুকরণ। অনুকরণতত্ত্ব আরিস্টটলের উদ্ভাবন নয়, তাঁর পূর্বেই অন্যান্য চিন্তাশীলেরা এ প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন। বিশেষ করে প্লেটোর বিভিন্ন গ্রন্থে (Laws III, 87, Republic, III, 5) এ প্রসঙ্গ উঠেছে।

[অনুকরণের মাধ্যম]

যেমন কেউ কেউ নৈপুণ্যেব সঙ্গে, কেউ বা নিতান্ত অভ্যাসেব বশে অনুকবণ কবে, কখনও বং ও রূপেব সাহায্যে, কখনও কণ্ঠস্ববেব সাহায্যে, সেইবকমই যে সব শিল্পেব কথা বলছি তাবাও অনুকবণ কবে কখনও শুধু ছন্দে, কখনও শুধু ভাষায, কিংবা সুবে, আব কখনও এদেব সমাহাবে।[১] শুধু সুব আব ছন্দ ব্যবহাব কবা হয বাঁশিতে কিংবা কিথাবা বাজানোতে এবং সমধর্মী অন্যান্য শিল্পে, যেমন পাইপ-বাজানোয। আবাব নাচেব সময নর্তকেবা সুব নয, শুধু ছন্দেব ওপব নির্ভবশীল, ছন্দোময দেহভঙ্গিব সাহায্যে তাঁবা অনুকবণ কবেন চবিত্র, অভিজ্ঞতা এবং ঘটনা।[২]

আব একটি শিল্প আছে, যেখানে অনুকবণ কবা হয কখনও পদ্যে, কখনও গদ্যে। কখনও বা এক ধবণেব ছন্দে, কখনও বা একাধিক ছন্দে সেই শিল্প গঠিত হয। এই শিল্পটিব এখনও পর্যন্ত নামকবণ কবা হযনি[৩]—(বিচিত্র এই শিল্প) একদিকে সোফ্‌বন এবং জেনাবখুসেব

---

১ মূলে ছন্দ অর্থে ব্যবহাব করা হযেছে *ρυθμός*, যাব থেকে ইংবেজি rhythm কথাটিব উৎপত্তি। গ্রীক শব্দটিব অর্থ বন্ধন, সুষমা, বৃহত্তব অর্থে ছন্দ। আব 'সুব' ব্যবহাব কবেছি *ἁρμονία* (যাব থেকে ইংরেজি harmony শব্দটিব জন্ম) শব্দটিব পবিবর্তে। অবশ্য *ἁρμονία* শুধু 'সুব' নয, 'সুবসংগতি'।

২ মূলে আছে *ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις*
ἤθη এব অর্থ চরিত্র, *πάθη* এব অর্থ অভিজ্ঞতা বা অনুভূতি, এই গ্রন্থেই অন্যত্র এই শব্দটি অনুভূতি অর্থে ব্যবহাব কবা হযেছে। *πράξεις* এর অর্থ হল 'মানুষ যা কবে,' ইংবেজ অনুবাদকেরা সবাই action শব্দটি ব্যবহাব কবেছেন।

৩ সমস্ত রকম সাহিত্য-কর্ম বোঝাবার জন্য গ্রীকদেব কোন শব্দ ছিল না। অর্থাৎ 'সাহিত্য' শব্দটিব গ্রীক প্রতিশব্দ নেই। দুধবণেব সাহিত্যেব কথা বলা হযেছে, এক গদ্যে লেখা (*λόγοις ψιλοῖς* অর্থাৎ ছন্দহীন বাক্য), আব পদ্যে লেখা। পদ্যে লেখা বচনাও দুবকমেব, এক, এক ধরণের ছন্দে লেখা, দুই, মিশ্র ছন্দ বা একাধিক ছন্দে লেখা। অধ্যাপক এলস্‌ বলেছেন যে বিভিন্ন শিল্পেব যে শ্রেণী

'মাইমস্'[১] এবং সোক্রাতিক কথোপকথন,[২] অন্যদিকে নানা ছন্দবদ্ধ রচনা, আইআমবিক, এলিজি ইত্যাদি।—এদের কোন সাধারণ নাম নেই। লোকে অবশ্য বিশেষ বিশেষ ছন্দের সঙ্গে কবি শব্দটি জুড়ে দিয়ে কাউকে বলে এলিজির কবি, কাউকে মহাকাব্যের কবি। অর্থাৎ অনুকরণের ক্ষমতা আছে ব'লে যে তাঁদের কবি আখ্যা দেয় তা নয়, তাঁরা ছন্দে পদ্য লেখেন ব'লে তাঁদের কবি বলা হয়। এমনকি চিকিৎসাবিদ্যা কিংবা প্রাকৃতিক বিজ্ঞান সম্বন্ধেও পদ্যে বই লিখলেই লোকে প্রথাবশত তার রচয়িতাকে কবি আখ্যা দেয়। অথচ হোমার (হোমের) আর এমপেদোক্লেস[৩]-এর (রচনার) মধ্যে ছন্দ ছাড়া আর কোন মিল নেই। এদের একজনকে কবি ও অন্য-জনকে বিজ্ঞানী বলাই সংগত। সেইরকম, যদি কেউ নানাছন্দের সমাহারে অনুকরণ করেন, যেমন খাইরেমোন[৪] করেছিলেন তাঁর

বিভাগ আরিস্টটল করেছেন তা মূলত দ্বিমাত্রিক। ছন্দের সঙ্গে সুরের যোগে পাই যন্ত্র সংগীত, ছন্দ ও ভাষার সমাহারে মহাকাব্য, কথোপকথন ইত্যাদি, আর সুর-ভাষা ও ছন্দ মিলিয়ে অন্যান্য কাব্য। প্রত্যেকটিরই সামান্য উপাদান হল 'ছন্দ'।

১ সোফ্রন ও তাঁর ছেলে জেনারখুস, সম্ভবত সিরাকুজের অধিবাসী এবং এউরেপিদেস-এর সমকালীন। এঁরা লিখেছিলেন 'মাইমস্' অর্থাৎ মজার মজার ঘটনা বা চরিত্র চিত্র। এগুলি গদ্যে লেখা হত।

২ সোক্রাতিক কথোপকথন বলতে বুঝতে হবে প্রশ্নোত্তরচ্ছলে লেখা যে কোন রচনা। আলেক্জামেনুস বা প্লাতো (প্লেটো) প্রভৃতির রচনা এই শ্রেণীর অন্তর্গত।

৩ এমপেদোক্লেস (? ৪৪৫) ষট্পদী পদ্যে দার্শনিক ও ধর্মীয় তত্ত্ব-কথা লিখেছিলেন।

৪ খাইরেমোন (৪র্থ শতক) ট্রাজেডি এবং রাপসোদি লিখেছেন।

কেন্তাউর[১] নামক রাপ্সোদি[২]তে, তাঁকেও কবি আখ্যা দেওয়া উচিত। (কবি অ-কবির) পার্থক্য নির্ণয়ে এইটুকু কথাই যথেষ্ট।

আমি অনুকরণের যে সব মাধ্যমের কথা বলেছি, যেমন ছন্দ, সুর এবং মিতছন্দ,[৩] কোন কোন শিল্প তার সব কটিই ব্যবহার করে, যেমন দিথুরাম্‌ব বা নোম কবিতা[৪], ট্রাজেডি এবং কমেডি। এদের মধ্যে পার্থক্য হল এই যে, কোন কোন শিল্পে একসঙ্গেই সব কটি পদ্ধতির ব্যবহার হয়, আর কোন কোন শিল্পে কখনও একটি পদ্ধতি, আবার কখনও অন্য একটি পদ্ধতির ব্যবহার। বিভিন্ন শিল্পের মধ্যে পার্থক্যের কারণই হল অনুকরণের পদ্ধতি।

---

১ 'কেনতাউর' সম্ভবত নাটক কিংবা মহাকাব্য। আরিস্টটল বলেছেন যে এখানে 'সমস্ত ছন্দ'—*ἁπάντων*—ব্যবহৃত হয়েছে। বাইওয়াটার মনে করেন যে এটি আরিস্টটলের অতিশয়োক্তি। সেইজন্য আমি 'সমস্ত ছন্দ' না ব'লে 'নানা ছন্দ' ব্যবহার করলাম।

২ রাপসোদি : মহাকাব্যের অংশ বিশেষ নির্বাচন করে আবৃত্তি করা হ'ত।

৩ মূলে আছে *ρυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ* অর্থাৎ ছন্দ বা rhythm, সংগীত বা সুর এবং মিতছন্দ বা metre। এই অনুবাদে 'ছন্দ' rhythm এবং metre দুই অর্থেই ব্যবহার করেছি, তবে মূলত rhythm অর্থে, যেখানে বিশেষভাবে metre-এর কথা আছে সেখানে 'মিতছন্দ' ব্যবহার করা হল।

৪ দিওনুসুসের উৎসবে বাঁশি সহযোগে যে গান গাওয়া হত তার নাম দিথুরাম্‌বিক কবিতা, এইসব গান গাওয়া হত দল বেঁধে। আর নোম কবিতা হল একক সংগীত, গাওয়া হত আপোল্লোর উৎসবে। গ্রীক শিল্পের মূলে আছেন এই দুই দেবতা : দিওনুসুস নৃত্য-গীতে, আপোল্লো বাক্য ও সুরে। আপোল্লোর উদ্দেশে রচিত হত স্তোত্র, প্রশংসাগীতি, বীণা সহযোগে তা গীত হত। সেইসব রচনায় থাকত গঠনের ও ভাবের গাম্ভীর্য ও সুষমা। আর দিওনুসুসের উদ্দেশ্যে রচিত গানে থাকত বেশী স্বাধীনতা, ভাব ভাষা, ছন্দের অসংযম ও বৈচিত্র্য। এর বৈচিত্র্য ও স্বাধীনতার ফলে তার মধ্য থেকেই উদ্‌ভূত হয়েছিল নতুন নতুন শিল্পরীতি, যেমন ট্রাজেডি।

[অনুকরণের বিষয়]

অনুকরণের বিষয় হ'ল মানুষ ও তার ক্রিয়াকলাপ[১]। ভালো, অথবা মন্দ—[২]এই দু শ্রেণীতেই মানুষকে ভাগ করা চলে [যেহেতু সাধারণত সাধুতা ও নীচতার মানদণ্ডেই মানুষের নৈতিক চরিত্রের বিচার হয়]—[৩]অর্থাৎ হয় এই লোকেরা আমাদের চেয়ে ভালো, কিংবা আমাদের চেয়ে খারাপ, কিংবা আমাদেরই মত। একথা কাব্যেও যেমন সত্য, চিত্রকলা সম্বন্ধেও তেমনই সত্য। পোলুগ্‌নোতুস-এর মানুষগুলি বাস্তবের চেয়ে সুন্দর। পাউসোন এঁকেছিলেন বাস্তব মানুষের চেয়ে হীনতর করে, আর দিওনুসিওসের চেষ্টা ছিল বাস্তবের সাদৃশ্য ফুটিয়ে তোলায়।[৪] সমস্ত শিল্পই এই পার্থক্য স্বীকার করে, বিভিন্ন বস্তুকে অনুকরণ করে বলেই তো তারা বিভিন্ন বা পৃথক। চিত্রকলায়, বাঁশি বা বীণা বাজানোতে-ও এই বৈচিত্র্য নিশ্চয়ই ধরা পড়ে, ঠিক সেই রকমই ধরা পড়ে গদ্যরচনায় কিংবা পদ্যে। বলা চলে

---

১ মূলে আছে *πραττοντας*, বুচার অনুবাদ করেছেন 'men in action' ফাইফ্‌ 'living persons', বাইওয়াটার 'actions'

২ ভালো-মন্দ কথাগুলি এখানে নৈতিক অর্থেই ব্যবহৃত। মূল শব্দ *σπουδαιους* এবং *φαύλους*, অনুবাদে অন্যান্য পরিচ্ছেদে কখনও কখনও উত্তম-অধম, উন্নত-হীন, উন্নত-নীচ ইত্যাদি শব্দগুচ্ছ ব্যবহৃত হয়েছে।

৩ [ ] চিহ্নিত অংশটি মূলে থাকলেও, প্রক্ষিপ্তবোধে কেউ কেউ এই অংশটি বাদ দিতে চান।

৪ পোলুগ্‌নোতুসের ছবিগুলির বিষয় এবং রীতি গুরুগম্ভীর। পাউসোন ঠিক তার উল্টো। আরিস্তোফানেস (অ্যারিস্টোফেনিস) তাঁর সম্বন্ধে বলেছেন 'নিপুণ দুষ্ট ব্যঙ্গ চিত্রকর'। আর দিওনুসিওসের ছবির বৈশিষ্ট্য হল বাস্তবতা।

যে হোমারের চরিত্রগুলি 'উন্নততর', ক্লেওফোনের[১] চরিত্রগুলি 'বাস্তব'—আর হেগেমোনের[২], যিনি হলেন প্রথম প্যারডি-রচয়িতা, কিংবা দেলিআদ-গ্রন্থের প্রণেতা নিকোখারেসের[৩] চরিত্রগুলি হল 'নিম্নতর'। দিথুরাম্ব বা নোম সংগীত সম্বন্ধেও এই কথা খাটে, এখানেও একজন লেখক নানাধরণের চরিত্রের সৃষ্টি করতে পারেন, যেমন তিমোথেউস আর ফিলোক্‌জেনোস[৪]—দুজনেই কুক্‌লোপাসের[৫] ভিন্ন ভিন্ন চরিত্র এঁকেছেন। ঠিক এই ব্যাপারেই ট্রাজেডি আর কমেডির পার্থক্যঃ কমেডি বাস্তব মানুষের হীনতর ছবি সৃষ্টি করে, আর উন্নততর চরিত্র সৃষ্টি করে ট্রাজেডি।/

৩

[অনুকরণের পদ্ধতি]

বিভিন্ন শিল্পের মধ্যে পার্থক্যের তৃতীয় কারণ হল এদের অনুকরণের পদ্ধতি। যেমন একই বিষয় একই পদ্ধতিতে রচনা করার সময় এটা খুবই সম্ভব যে কিছুটা বর্ণনার মধ্য দিয়ে বলা যায়, আর কিছুটা, যেমন হোমার করেছেন, লেখক যেন একটি চরিত্রের ভূমিকা

---

১ ক্লেওফোন (চতুর্থ শতক) ষট্‌পদী ছন্দে, সরল ভঙ্গীতে পরিচিত জীবনের ঘটনা নিয়ে কাব্য লিখেছিলেন।

২ হেগেমোন (? চতুর্থ শতক) কিছু ব্যঙ্গকাব্য রচনা করেছিলেন।

৩ নিকোখারেস (চতুর্থ শতক) সম্বন্ধে কিছুই জানা যায়নি। সম্ভবত তিনিও লঘুরীতিতে কাব্য লিখেছিলেন। তাঁর গ্রন্থের নাম 'দেলিয়াদ', সম্ভবত কথাটি 'দেইলোস' (অর্থাৎ ভীরু) থেকে এসেছে।

৪ এঁরা দুজনেই বিখ্যাত দিথুরাম্ব সংগীতরচয়িতা।

৫ কুক্‌লোপাস (ইংরেজিতে 'সাইক্লপ্‌স্‌' Cyclops) নরখাদক, একচক্ষুবিশিষ্ট দানব। হোমারের ওদিসি মহাকাব্যে এই চরিত্রের কথা আছে। বিভিন্ন নাট্যকার এই চরিত্রটিকে তাঁদের নাটকে স্থান দিয়েছেন—যেমন এপিখারমুস, আরিস্‌তিআস্‌, আন্‌তিফানেস, এউরিপিদেস।

নিয়েছেন, কিংবা সোজাসুজি নিজেই বলা যায়, কিংবা চরিত্রগুলিই যেন জীবন্ত, তারাই সব ঘটাচ্ছে এমন ভাবেও বর্ণনা করা সম্ভব।[১]

তাহলে এই তিনটিই কাব্যের বিভিন্ন শ্রেণীর অনুকরণের পার্থক্যের মূলে, মাধ্যম, বস্তু, আর পদ্ধতি।[২] এই সূত্র ধরে বলা চলে যে, একদিকে সোফোক্লেস, হোমার শ্রেণীর শিল্পী, কারণ দুজনেই উন্নততর মানুষ সৃষ্টি করেছেন, আবার আর একদিক থেকে তিনি আরিস্তোফানেস শ্রেণীর শিল্পী, কারণ দুজনেই এমন মানুষের ছবি আঁকছেন, যারা সক্রিয়, যারা কিছু করছে, কিছু ঘটাচ্ছে।[৩]

মূলে শব্দটি আছে বহুবচনে, কিন্তু তার অর্থ এই নয় যে আরিস্টটল অনেক কুক্লোপাসের কথা বলছেন, অনেকগুলি নাটকের কথা বলছেন মাত্র।

১ মূলে আছে *ἢ παντα ὡς πράττοντας καὶ ενεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.* এর মধ্যে দুটি শব্দ লক্ষণীয়: *πράττω* যার মানে হ'ল 'সম্পাদন করা' 'সম্পন্ন করা' আর *ενεργῶς* মানে হ'ল 'ক্রিয়া'। বাইওয়াটার অনুবাদ করেছেন 'the imitators may represent the whole story dramatically as though they were actually doing the things described'। আর একটি বিষয় লক্ষণীয়: আরিস্টটল এখানে *μιμουμένους* ব্যবহার করেছেন। শব্দটি বহুবচন। হঠাৎ বচনের বহুত্ব কেন? বাইওয়াটার মনে করেন যে এখানে আরিস্টটল কবি নয়, অভিনেতাদের কথা স্মরণ করছেন।
আরিস্টটল তিনরকম পদ্ধতির কথা বললেন: (১) সহজ বর্ণনা (২) বিভিন্ন চরিত্রের দ্বারা ঘটনা বর্ণনা (৩) নাটকীয় পদ্ধতি।

২ এল্‌স্ মনে করেন এই ছত্রটি প্রক্ষিপ্ত, কিংবা মূল রচনার পরে আরিস্টটল যোগ করে থাকবেন।

৩ মূলে আছে *πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφοω*—নাট্যকার শুধু বর্ণনা করেন না, তিনি তাঁর চরিত্রগুলির সাহায্যে কাহিনীটি আমাদের চোখের সামনে গড়ে তোলেন। আরিস্টটলের শব্দগুলি বিশেষ প্রণিধানযোগ্য। নাট্যকার *μιμεῖται πράττοντας* আর অভিনেতা *μιμεῖται ὡς πράττων* অর্থাৎ নাট্যকার ঘটনার অনুকরণ করছেন, আর অভিনেতা সেই ঘটনার অনুকরণ করছেন।

সেজন্যই কেউ কেউ তাঁদের কাব্যকে নাটক[১] আখ্যা দিয়েছেন, কারণ এই সব কাব্য ক্রিয়াশীল মানুষের অনুকরণ করছে। আর সেজন্যেই দোরিয়ানরা ট্রাজেডি এবং কমেডি দুয়েরই উদ্ভাবনের (কৃতিত্ব) দাবী করে। কমেডির ওপরে অবশ্য গ্রীসে মেগারীয়দের দাবী আছেঃ তারা বলে যে তারাই এদের উদ্ভাবক, গ্রীসে তাদের গণতন্ত্রের সময়েই এর জন্ম—, সিসিলি থেকে কবি এপিকারমুস[২] এসেছিলেন, তিনি খিওনিদেস এবং মাগ্নেসের-ও আগের লোক। ট্রাজেডির ওপরেও পেলোপনেশীয়দেরও দাবী আছে। তাদের স্বপক্ষে যুক্তি হ'ল দুটি শব্দ। তারা বলে, তাদের ভাষায় গ্রামের প্রান্তবর্তী অঞ্চলকে বলে 'কোমাই' (κῶμαι), আথেনীয়রা বলে 'দেমোই' (δῆμοι)[৩]। তাদের বক্তব্য হ'ল যে 'কোমাজেইন' (κωμάζειν) অর্থাৎ 'আনন্দে মাতোয়ারা হওয়া' শব্দ থেকে কমেডির লেখকদের নাম হয়নি, হয়েছে 'কোমাই' শব্দ থেকে, কারণ তারা শহর থেকে বিতাড়িত হয়ে গ্রামের প্রান্তে ঘুরে বেড়াত। ওরা বলে, তাদের ভাষায় ক্রিয়া বা সংঘটনকে বলে দ্রান (δρᾶν), আর আথেনীয়রা বলে প্রাত্তেইন (πράττειν)।[৪] বিভিন্ন ধরণের অনুকরণের প্রকৃতি এবং সংখ্যা সম্বন্ধে যথেষ্ট বলা হল।

---

১ মূল শব্দ থেকে আরিস্টটল নাটকের উদ্ভবের ইতিহাসের প্রসঙ্গে এসেছেন। 'দ্রামা' কথাটির উৎপত্তি δρᾶν 'করা' ক্রিয়া থেকে।

২ এপিকারমুস সিসিলির লোক। প্রাত্যহিক জীবনের কথা নিয়ে কিছু লঘুরচনা লিখেছিলেন। থিওনিদেস এবং মাগ্নেস প্রাচীন কালের কমেডি রচয়িতা। সম্ভবত খ্রীস্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দার লোক। প্লেটো কমেডি রচয়িতা হিসেবে এপিকারমুসকে উচ্চস্থান দিয়েছেন।

৩ আথেনীয়রা অবশ্য κώμη শব্দটি জানতেন, তবে তার অর্থ ছিল অন্য।

৪ লক্ষণীয় যে আরিস্টটল নিজস্ব কোন মতামত দেননি। দ্বিতীয়ত ট্রাজেডি শব্দটির কোন ব্যুৎপত্তি তিনি দেননি। গ্রীক শব্দটির অর্থ হল 'ছাগ গীতি'।

[কাব্যের উদ্‌ভব ও বিকাশ]

স্পষ্টতই কাব্যের উদ্‌ভবের মূলে আছে দুটি কারণ, আর এই দুটি কারণই[১] মানুষের স্বভাবের মধ্যে নিহিত। শৈশব থেকেই অনুকরণ মানুষের স্বাভাবিক (বৃত্তি)। অন্য পশুর থেকে মানুষের সুবিধে হল এই যে, সে পৃথিবীর সব চেয়ে বেশী অনুকরণকারী জীব, অনুকরণের মধ্যেই তার শিক্ষার শুরু। আর অনুকরণ থেকে আনন্দ পাওয়াও আমাদের স্বভাব, এই উক্তির সারবত্তা আমাদের অভিজ্ঞতার দ্বারা পরীক্ষিত। যদিও অনেক জিনিশ দেখা বেদনা-দায়ক, যেমন অতি নিকৃষ্ট জীবজন্তু কিংবা শবদেহ—কিন্তু শিল্পে যখন তার অতি নিখুঁত প্রতিরূপ দেখি তখন আমরা আনন্দ পাই। এর কারণ হল যে কোন কিছু শিক্ষামাত্রেই আনন্দদায়ক, আর তা শুধু দার্শনিকদের পক্ষেই সত্য নয়, সমস্ত মানুষের পক্ষেই সত্য, তা তাদের বিদ্যাবুদ্ধি যত সীমাবদ্ধই হোক না কেন। একটি ছবি দেখে আনন্দ হয় কারণ মানুষ সেই ছবি দেখতে দেখতে শিক্ষালাভ করছে, সে সঞ্চয় করছে বস্তুর নানা তাৎপর্য, (সে ভাবছে) ঐ যে ওখানে লোকটিকে দেখছি তাকে জানি, যদি একজন (ব্যক্তি বা) বস্তুটিকে ইতিপূর্বে না দেখে থাকে তাহলে অবশ্য (মূলের) অনুকরণ দেখার আনন্দ সে পাবে না, কিন্তু সে যে আনন্দ পাবে তা হল ছবিটির গঠননৈপুণ্যে, বর্ণবিন্যাসে কিংবা ঐ ধরণের কোন কারণে।

---

১ গ্রার বলেছেন যে আরিস্টটল দুটি কারণের কথা বললেও প্রকৃতপক্ষে চারটি কারণ দেখিয়েছেন : (ক) মানুষ অনুকরণপ্রিয় জীব (খ) মানুষ অনুকরণাত্মক কাজে আনন্দ পায় (গ) মানুষ শিখতে চায় এবং (ঘ) ছন্দ ও সুষমাবোধ মানুষের সহজাত।

কাজেই অনুকরণ মানুষের স্বভাবগত[১], ঠিক সেইরকম স্বভাবগত হল সুষমা ও ছন্দের বোধ। এইসব স্বাভাবিক প্রবৃত্তি ক্রমশই পরিণত হয়েছে এবং নানা পরীক্ষার[২] মধ্য দিয়ে জন্ম নিয়েছে কাব্য। সুতরাং কবির স্বভাব অনুসারে কাব্যের শ্রেণী দু'রকমের। যাঁরা গভীর প্রকৃতির তাঁরা প্রকাশ করেন মহৎ বা উন্নত ক্রিয়া, এবং প্রকাশ করেন উন্নত বা মহৎ চরিত্র, আর যাঁরা লঘু প্রকৃতির তাঁরা প্রকাশ করেন লঘু চরিত্রের লঘু কার্যকলাপ। দ্বিতীয় শ্রেণীর কবিদের হাতে সৃষ্টি হয়েছে ব্যঙ্গাত্মক রচনা, আর প্রথম শ্রেণীর কবিদের হাতে সৃষ্টি হয়েছে প্রার্থনা এবং স্তোত্র[৩]। হোমারের আগে এই ধরণের কোন (লঘু) রচনার অস্তিত্ব আমাদের জানা নেই, যদিও হোমারের আগে কবি ছিলেন অনেক। তবে হোমারের পর থেকে এই ধরণের লেখার নমুনা পাওয়া যায়, যেমন তাঁর মারগিতেস[৪] এবং ঐ ধরণের রচনা। এই ধরণের কবিতার উপযুক্ত ছন্দ ছিল আয়াম্‌বিক পদবন্ধ, এই সব লেখাকে বলা হত 'ইআম্‌বেইওন'[৫] কারণ এই পদবন্ধে লোকে অন্যদের বিরুদ্ধে ব্যঙ্গ রচনা করত।

---

১ আরিস্টটল এই কথাটি দ্বিতীয়বার বলছেন সম্ভবত জোর দেবার জন্য।

২ মূলে শব্দটি আছে *αὐτοσχεδιασμάτων*, এই ধাতুটির অর্থ হল 'প্রস্তুত না হয়ে কিছু বলা' ইংরেজ অনুবাদকেরা improvisation কথাটি ব্যবহার করেছেন। কথাটি বিশেষ লক্ষণীয়। আরিস্টটল বলতে চান মানুষের স্বভাবের মধ্যেই কাব্যের সম্ভাবনা আছে, কিন্তু কাব্য একটি বিশেষ পরিশ্রম ও পরীক্ষার ফল। কাব্য আপনাতে আপনি বিকশিত হয়ে ওঠেনি।

৩ *ὕμνους καὶ ἐγκώμια*

৪ মারগিতেস (*Μαργίτης*) একটি লঘু মহাকাব্য। এর সম্বন্ধে বিশেষ কিছুই জানা যায়না, মাত্র কয়েকটি লাইন পাওয়া গেছে। আরিস্টটল একে হোমারের লেখা বলেছেন, যদিও তা সংশয়ের বিষয়।

৫ যেহেতু আয়াম্‌বিকে আক্রমণাত্মক রচনা লেখা হত, *ἰαμβίζειν* ক্রিয়াটির অর্থ দাঁড়িয়েছিল 'রঙ্গ ব্যঙ্গ করা'।

প্রাচীন কবিদেব মধ্যে কেউ লিখতেন আযাম্বিকে, কেউবা ষট্‌পদীছন্দে (হেক্সামিটাবে)। গুরুগম্ভীব বীতিতে হোমাব শ্রেষ্ঠ, তাঁব বচনা শুধু উত্তমই নয, নাটকীয। আবাব তিনিই কমেডিব প্রধান ধাবাব প্রথম শিল্পী, তাঁব নাটক ব্যক্তিগত আক্রমণ[১] বা ব্যঙ্গ-প্রসূত নয, হাস্যকবকে তিনি নাটকেব বিষয কবেছেন। তাঁব ইলিযাদ ও ওদিসিব সঙ্গে ট্রাজেডিব যে সম্পর্ক, তাঁব মাবগিতেস-এব সঙ্গে কমেডিব সেই সম্পর্ক।

যখন ট্রাজেডি ও কমেডিব সৃষ্টি হল, কবিবা তাঁদেব স্বাভাবিক প্রবণতা বশত একেকটিব প্রতি আকৃষ্ট হলেন। কেউ কেউ নিছক আক্রমণাত্মক বঙ্গব্যঙ্গ বচনাব[২] পবিবর্তে লিখলেন কমেডি, আব কেউ কেউ মহাকাব্যেব পবিবর্তে ট্রাজেডি। এব কাবণ হল ট্রাজেডি ও কমেডি উন্নততব শিল্প, এদেব মূল্যও উচ্চতব। ট্রাজেডি এখন সর্বাঙ্গীণ ভাবে পবিণত হযেছে কিনা বা ট্রাজেডিকে স্বযংসম্পূর্ণ শিল্প হিশেবে, বা দর্শকেব (রুচিব) সঙ্গে তাকে সম্পর্কিত কবে বিচাব কবা উচিত কিনা, তা অবশ্য স্বতন্ত্র প্রশ্ন। মূল কথাটা হল ট্রাজেডি এবং সেই সঙ্গে কমেডিবও সূচনা হযেছিল পবিকল্পনাহীন ভাবেই। একটিব জন্ম হযেছিল দিথুবাম্ব-গীতিব নান্দীমুখ[৩] থেকে, অন্যটিব

---

১ মূলে বযেছে *ψόγος* অর্থাৎ গালাগালি। এই শ্রেণীর রচনাব আদিমতম নমুনা পাওযা যায আবখিলোখুস-এব বচনায। এখানে আবিস্টটল যে দু'শ্রেণীব বচনাব কথা বললেন, তার একটিব প্রতিনিধি হোমাব, আব একটির প্রতিনিধি আবখিলোখুস।

২ মূলে আছে *ιαμβων* : ইংবেজ অনুবাদকেবা lampoon শব্দটি ব্যবহাব কবেছেন।

৩ মূলশব্দ *ἐξαρχαυζῶυ*, ইংবেজিতে বলা হয prelude কোবাস আবম্ভ হবার আগে, কখনও অবশ্য কোবাসেব ফাঁকে ফাঁকে, একজন একটি গল্প শুরু করতেন, তারপব অন্যরা আস্তে আস্তে সেই গল্পটিকে বিস্তারিত কবতেন। সেইজন্য সেই ব্যক্তিকে বলা হত *ἐξαρχῶυ* অর্থাৎ সূচনাকাবী, পরে তাকে বলা হতে লাগল প্রথম অভিনেতা।

ফাল্লিক-গীতিব নান্দীমুখ থেকে — ফাল্লিক-গীতি[১] এখনও নানা শহবেই আনুষ্ঠানিকভাবে গাওযা হয। ট্রাজেডি ধীবে ধীবে বিকশিত হযেছে, লোকে যখনই তার কোন একটি বিশিষ্ট উপাদান লক্ষ্য কবেছে, তাকে উন্নততব কবাব চেষ্টা কবেছে। ট্রাজেডিব ক্রমবিকাশে তাব নানা পবিবর্তন ঘটেছে, তাবপব যখন তাব প্রকৃত স্বভাবটি বোঝা গেছে তখনই পবিবর্তনেব গতি স্তব্ধ হযেছে।[২]

ইস্কিলাস (আযসখুলুস)-ই[৩] প্রথম ব্যক্তি যিনি অভিনেতাব[৪] সংখ্যা এক থেকে দুই-তে বাডালেন। তাঁব হাতেই কোবাসেব স্থান সংকুচিত হল। সংলাপ পেল (অধিকতব) প্রাধান্য। (তাবপবে) তৃতীয অভিনেতা আব চিত্রিত দৃশ্যটিব সূচনা কবলেন সোফোক্লেস[৫]। তাবপব প্রসাবিত হল ট্রাজেডিব আযতন। ট্রাজেডিব পূর্বসূত্র

---

১ উর্ববতাব দেবতা *φαλλο'ς*-এব উৎসবেব গান। এল্‌স্ বলেছেন যদিও অধিকাংশ পাঠেই ফাল্লোস-এব নাম পাওযা যায, তবু তিনি মনে কবেন যে আরিস্টটল বলতে চেযেছেন *φαυλα* অর্থাৎ 'নিম্ন-শ্রেণীব লোক'।

২ গ্রাব এখানে একটি স্বতোবিবোধিতাব প্রশ্ন তুলেছেন। তাঁব বক্তব্য হল যে একটু আগেই আবিস্টটল বলেছেন 'ট্রাজেডি এখন সর্বাঙ্গীণ ভাবে পরিণত হযেছে কিনা (তা) স্বতন্ত্র প্রশ্ন'— অথচ এখন বলছেন ট্রাজেডির 'প্রকৃত স্বভাবটি বোঝা গেছে'. বোধ করি আবিস্টটল বলতে চান ট্রাজেডি তার স্বভাবকে খুঁজে পেযেছে, যদিও তাব অন্যান্য অঙ্গ (যা ষষ্ঠ পবিচ্ছেদে আলোচিত হযেছে) এখনও সম্পূর্ণ পবিণতি লাভ করেনি।

৩ আযসখুলুস (৫২৫-৪৫৬ খ্রী. পূ.): গ্রীসেব প্রধান তিনজন ট্রাজেডি বচযিতাব মধ্যে সবচেযে প্রাচীন। তাঁব বচনাব মধ্যে মাত্র সাতটি নাটক পাওযা গেছে।

৪ মূলশব্দ: *'υποκριτής*, শব্দটিব অর্থ হল 'ব্যাখ্যাতা, ভাষ্যকাব'। অভিনেতাকে 'হুপোক্রিতেস' বলাব অর্থ হল যে তিনি কবিব কথা ব্যাখ্যা কবেন।

৫ সোফোক্লেস (? ৪৯৬-৪০৬ খ্রী পূ): তাঁর মাত্র সাতটি নাটক পাওযা গেছে, যদিও তিনি লিখেছেন শতাধিক নাটক।

ছিল 'সাতুর' নাটকে[1]। সেই ছোট কাহিনী, লঘু রচনারীতির থেকে বেরিয়ে এসে ট্রাজেডি অর্জন করল বিশেষ মহিমা ও ভাবগাম্ভীর্য। ত্রোখাইক (ট্রকী) ত্রিপদীর পরিবর্তে ব্যবহৃত হল আয়ামবিক। ত্রোখাইক ত্রিপদীর ব্যবহারের কারণ ছিল এই যে সাতুর জাতীয় রচনায় এবং নৃত্যের সঙ্গে সঙ্গতি রাখার পক্ষে তা খুবই উপযোগী। কিন্তু যখন সংলাপের আবির্ভাব হল নাটকে, তখন প্রকৃতি স্বয়ং তার উপযোগী ছন্দ খুঁজে নিলেন। বাস্তবিক সমস্ত ছন্দের মধ্যে সংলাপে ব্যবহারযোগ্যতা সবচেয়ে বেশী আয়ামবিকের। এর প্রমাণ হল আমরা যখন কথা বলি তখন তার মধ্যে আয়ামবিকের চরণের ব্যবহার প্রায়ই হয়, আর যখন আমরা স্বাভাবিক কথোপকথন রীতির চেয়ে উঁচু রীতিতে কথা বলি তখন কখনও কখনও এসে পড়ে ষট্‌পদীর চরণ। তারপরে এল দৃশ্য ও ঘটনার বহুলতা।[2] এছাড়া আরো পরিবর্তন হয়েছে (তবে) তাদের ইতিহাস আলোচিত হয়েছে ব'লে ধরে নেওয়া যাক, কারণ তাদের পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনা অতি দীর্ঘ কাজ।

---

১ এক ধরনের নাটক। গ্রীক পুরাণ কথায় 'সাতুর' নামক একদল পৌরাণিক প্রাণীর কথা বলা হয়েছে। এরা দিওন্যাসুস দেবতার সঙ্গী থাকত বনে-জঙ্গলে, দেখতে অর্ধেকটা মানুষের মত, বাকীটা পশুর মত, বিশেষত পা ঘোড়া বা ছাগলের মত। চুল এলোমেলো, কান দীর্ঘ। মূলত ভীরু ও কামুক প্রকৃতির, তবে প্রাণোচ্ছল ও আমুদে। দিওন্যাসুসের উৎসবে এক ধরণের নাচগান হত, তাতে অভিনেতারা এই সাতুরদের মত সাজপোষাক করে অভিনয় করতেন, তার থেকেই সাতুর নাটকের উৎপত্তি। এর প্রথম সার্থক রচয়িতা হলেন প্রাতিনাস। কোন প্রাচীন সাতুর নাটকই পাওয়া যায়নি। পরবর্তী কালের লেখা থেকে তার আদিম রূপ অনুমান করা হয়ে থাকে।

২ মূলে আছে *ἐπεισοδίων*, কোন কোন ইংরেজ অনুবাদক embellishment কথাটি ব্যবহার করেছেন। ফাইফ্ পাদটীকায় 'মুখোস, সাজসজ্জা'-র কথা উল্লেখ করেছেন। গ্রাব অবশ্য *epeisodia* কথাটিই ব্যবহার করেছেন। তাঁর মতে 'অঙ্ক' এই শব্দটির নিকটতম প্রতিশব্দ। গ্রাবের বক্তব্য খুব সঠিক মনে হয় না।

৫

[কমেডিব উদ্ভব]

কমেডি, আগেই বলেছি, নিম্নতব নবনাবীব জীবনেব অনুকবণ[১]। নিম্নতব বলতে অবশ্য হীন বা খাবাপ বোঝাচ্ছে না। কিন্তু হাস্যকব[২] হল নিম্ন বা অসুন্দবেব শ্রেণীভুক্ত।[৩] এ হল একধবণেব ত্রুটি বা অসুন্দবতা, তবে তা আমাদেব বেদনা দেয না, বা আহত কবে না। একটি স্পষ্ট উদাহবণ হল মজাদাব মুখোস, (নিঃসন্দেহে) অসুন্দব এবং বিকৃত, কিন্তু বেদনাদাযক নয।

ট্রাজেডিব পবিবর্তনেব ইতিহাস এবং যাঁবা সেই পবিবর্তন এনেছেন তাঁদেব কথা, আমাদেব অজানা নয। কিন্তু কমেডিকে লোকে খুব গুরুত্ব দেযনি, সেজন্য তাব বিবর্তনেব ইতিহাস খুব স্পষ্ট নয। খুব সম্প্রতি কমেডি বাষ্ট্রীয খবচে অভিনীত হচ্ছে[৪], ইতিপূর্বে তা সখেব অভিনেতাবা[৫] অভিনয কবতেন। যাঁবা কমেডি বচযিতা রূপে পবিচিত তাঁদেব আবির্ভাবেব বহু আগে থেকেই কমেডি শিল্প হিশেবে একটি নির্দিষ্ট রূপ গ্রহণ কবেছিল। (অবশ্য) কে প্রথমে

---

১ ‘κωμῳδία ἐστὶν μίμησις φαυλοτέρων μέν’ φαῦλος কথাটিব অর্থ হল ‘তুচ্ছ, সাধাবণ নিম্নশ্রেণীব (লোক)’

২ γέλοῖον ‘হাস্যকব’

৩ ‘অসুন্দব’ গ্রীক αἰσχος শব্দটিব অনুবাদ। গ্রীক শব্দটিব ব্যঞ্জনা হল আকৃতি এবং নৈতিক উভযদিক থেকেই অসুন্দব।

৪ মূলেব বিশুদ্ধ অনুবাদ হবে “আবখোন কমেডি বচযিতাদেব কোরাস প্রদান কবেছেন”। খ্রীস্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দীতে নাট্যকাববা নাট্যউৎসবেব কর্মকর্তা, যাকে ‘আবখোন’ বলা হত, তাব কাছে নাটক জমা দিতেন। আবখোন অভিনযেব জন্য কযেকটি নাটক বেছে নিতেন। যে সব নাটক বেছে নেওযা হত তাদেব “কোবাস প্রদান কবা হত” অর্থাৎ নাটকের সমস্ত খরচ বহন করত রাষ্ট্র।

৫ ‘সখেব অভিনেতা’ একটু স্বচ্ছন্দ অনুবাদ। মূলশব্দ ἐθελονταί, আক্ষরিক অনুবাদ ‘স্বেচ্ছাকর্মী’।

মুখোস, নান্দীমুখ[১], বা বহু অভিনেতাব সূচনা কবেছিলেন তা আমাদেব অজ্ঞাত। কমেডিব কাহিনী নির্মাণেব সূচনা হযেছিল সিসিলিতে, এপিখাবমুস ও ফোবমিসের[২] হাতে, এথেন্সে সর্বপ্রথম ক্রাতেস[৩] আক্রমণাত্মক লঘু বচনা পবিত্যাগ ক'বে শুরু কবেছিলেন হাস্যবসাত্মক কাহিনী ও কথোপকথন বচনা।

[মহাকাব্য ও ট্রাজেডি]

মহাকাব্যেব সঙ্গে ট্রাজেডিব মিল এইখানে যে মহাকাব্যও পদ্যে বচিত, একটি গম্ভীব ও গভীব বিষযেব[৪] অনুকবণ। আব তাদেব পার্থক্য হল এইখানে যে মহাকাব্য শুধু একধবণেব ছন্দে লেখা, তাব বীতি বর্ণনাত্মক। দৈর্ঘ্যেও পার্থক্য বযেছে: ট্রাজেডিব কালসীমা সূর্যেব একটি আবর্তনেব বা ঐ পবিমাণ সমযেব মধ্যে আবদ্ধ[৫] আব মহাকাব্যেব কালসীমা অনির্দিষ্ট। অবশ্য গোডায,

---

১ *προλόγους* 'পূবকথা 'সূচনা'

২ এপিখাবমুস (? খ্রী পূ পঞ্চম শতাব্দী) প্রথম কাহিনী নির্ভব কমেডি বচযিতা। ফাবামিস তাঁব সমসাময়িক। তিনি পৌবাণিক কাহিনী অবলম্বনে কমেডি লিখেছিলেন।

৩ ক্রাতেস (? ৪৫০ খ্রী পূ): তাঁব পনেবোটি বচনাব কথা শোনা গেছে। তাব মধ্যে শুধু 'থেবিযা' (পশু) নাটকটি সম্বন্ধে কিছু জানা যায।

৪ মূল শব্দ *σπουδαίων*। এব মধ্যে নৈতিক অর্থে গভীব, বিবাট, মহিমান্বিত প্রভৃতি ধাবণাব ব্যঞ্জনা আছে।

৫ কালগত ঐক্য সম্বন্ধে এই একটি মন্তব্যই আবিস্টটল কবেছেন। কিন্তু এখানেও আবিস্টটল বলেননি যে ট্রাজেডিব কালসীমা একটি দিনেব মধ্যে সীমাবদ্ধ থাকতেই হবে, একটি দিন বা ঐ পবিমাণ সমযের কথা বলছেন। স্থানগত ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল কোন কথা বলেননি। চতুর্বিংশ পরিচ্ছেদে তার সামান্য ইঙ্গিত আছে মাত্র। কালগত ঐক্য সম্বন্ধে এই মন্তব্যটিকে নিযম বা অনুশাসন মনে কবাব কোন কাবণ নেই।

ট্রাজেডি ও মহাকাব্যে এই পার্থক্য ছিল না। মহাকাব্যে ও ট্রাজেডির অন্যান্য অঙ্গের মধ্যে কোথাও মিল আছে, কোথাও বা তা বিশেষ-ভাবেই তাদের বৈশিষ্ট্য। কাজেকাজেই যিনি ট্রাজেডির ভালোমন্দ বিচার করতে পারেন তিনি মহাকাব্যের ভালোমন্দও বিচার করতে পারবেন। মহাকাব্যের সব উপাদানই ট্রাজেডিতে আছে, কিন্তু ট্রাজেডির সব উপাদান মহাকাব্যে নেই।[১]

৬

[ষড়ঙ্গ শিল্প ট্রাজেডি]

ষট্‌পদী ছন্দে লেখা কাব্য (অর্থাৎ মহাকাব্য) এবং কমেডি সম্বন্ধে পরে আলোচনা করব। এতক্ষণ আমরা যা বললাম তার থেকে ট্রাজেডির সংজ্ঞা নির্ণয় করা যাক। তাহলে, ট্রাজেডি হল একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, ক্রিয়াটি গভীর, সম্পূর্ণ, তার একটি বিশেষ আয়তন আছে, তার প্রতিটি অঙ্গ স্বতন্ত্র ভাবে ভাষার সৌন্দর্যে মনোরম, ক্রিয়াটির প্রকাশরীতি বর্ণনাত্মক নয়, নাটকীয়, আর এই ক্রিয়া ভীতি ও করুণার উদ্রেকের মধ্যে দিয়ে অনুরূপ অনুভূতিগুলির পরিশুদ্ধি ঘটায়।[২] 'ভাষার সৌন্দর্যে মনোরম' বলতে বোঝাচ্ছি সেই

---

১ 'মহাকাব্য ও ট্রাজেডির তুলনা' আরো বিস্তারিতভাবে করা হয়েছে চতুর্বিংশ এবং ষড়্‌বিংশ পরিচ্ছেদে।

২ ট্রাজেডির এই সংজ্ঞাটি বিশ্ববিখ্যাত। এর বহু শব্দের ব্যাখ্যা নিয়ে পণ্ডিতমহলে নানা বিতর্ক চলে আসছে। এখানে ব্যবহৃত প্রত্যেকটি শব্দের অর্থ সম্বন্ধে পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করি। প্রথমে সংজ্ঞাটি মূল গ্রীকে উদ্ধার করা যাক :

εστιν ο͂ν τραγῳδια μιμησις πράξεως σπουδαιας καὶ τελειας μέγεθος εχσύσης, ἡδυσμένῳ λογῳ χωρὶς εκάστῳ τῶω ειδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι ἀπαγγελιας δι' ελέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρτσιν

ভাষা, যার আছে ছন্দোময়তা, সৌষম্য আর সংগীতধর্ম।[১] প্রত্যেকটি, অঙ্গ স্বতন্ত্রভাবে' কথাটির দ্বারা বলতে চাই যে, কোন অংশে ব্যবহৃত হবে মিতছন্দ, কোন অংশে গান। যেহেতু (ট্রাজেডিতে) কবিরা অভিনয়ের মধ্য দিয়ে একটি বিষয়কে উপস্থিত করেন, সেইজন্য ট্রাজেডির একটি আবশ্যিক উপাদান হল দৃশ্যসজ্জা।[২] তারপর ওঠে

εστιν 'হয়' 'is'। οὖν অতএব, তাহলে। τραγῳδία ট্রাজেডি। μιμησις অনুকরণ। πραξεως (Praxeos) 'ঘটনা, ক্রিয়া' pathe (নিষ্ক্রিয়) এর বিপরীত। এর বিভিন্ন ব্যঞ্জনার জন্য দ্রষ্টব্য Margoliouth, পৃ ৩৯-৪০। σπουδαιας (spoudaias) 'গভীর, গম্ভীর, উত্তম, মহৎ', ইংরেজ অনুবাদকেরা grand বা serious শব্দটি ব্যবহার করেছেন। και 'এবং'। τελειας (teleias) 'সম্পূর্ণ, নিঃশেষিত'। μεγεθος (megethos) 'মহৎ, বড় আয়তন, দ্রষ্টব্য সপ্তম পরিচ্ছেদ: *to gar kalon en megethei kai kachei estin* 'আয়তন ও শৃঙ্খলার ওপর সৌন্দর্য নির্ভরশীল'। εχουσης (echouses) 'আছে' 'possessing'। ἡδυσμένῳ (hedusmeno) 'রুচিকর', রন্ধনসংক্রান্ত পরিভাষা থেকে গৃহীত। λογῳ (logo) শব্দ, ভাষা। χωρις (choris) স্বতন্ত্রভাবে, আলাদা আলাদা ভাবে। εκάστῳ (ekasto) >εκαστος 'প্রত্যেকটি'। είδῶν<ειδως (eidon) 'বিশেষ অবস্থা, আকার, ঘটনা'। μοριοις (moriois)<μοριον 'অংশ, টুকরো'। δρωντων<δραω (dronton<drao) 'করা কোন বড় কিছু করা'। ουδι (oudi) 'মধ্য দিয়ে নয়'। απαγγελιας (apangelias) 'বর্ণনা'। ελεου (elou<eleos) 'করুণা'। φοβου (phobou <phobos) 'ভয়, আতঙ্ক'। περαινουσα (perainousa) 'সমাপ্ত করা, কাজে পরিণত করা'। τοιούτων (toiouton) 'এই রকম'। παθηματων (pathematon) 'দুর্দশা, দুরবস্থা, অনুভূতি'। κάθαρσιν (katharsin<katharsis) 'মোক্ষণ, পবিত্রীকরণ, পরিশুদ্ধি', এই শব্দটি আর একবার ব্যবহৃত হয়েছে সপ্তদশ পরিচ্ছেদে।

১ মূল: ρυθμὸν καὶ ἁρμονιαν καὶ μελος অর্থাৎ ছন্দ (rhythm) এবং সৌষম্য (harmony) এবং সংগীত (melody)

২ দৃশ্যসজ্জা: মূল শব্দ ὀψις, অর্থাৎ 'দর্শনীয়, দৃশ্যপট'। Twinning-এর মতে দৃশ্যপট, পোষাক-পরিচ্ছদ, রঙ্গমঞ্চের দর্শনীয় সব কিছুই এই শব্দের অন্তর্গত। বাইওয়াটার অবশ্য এই ব্যাখ্যাকে অতিব্যাপ্ত বলেছেন।

সংগীত এবং বচনারীতির[১] প্রসঙ্গ, কারণ এগুলি হল অনুকরণের মাধ্যম। বচনারীতি বলতে বোঝাচ্ছি মিতছন্দে শব্দসজ্জা।[২] আর সংগীতের আবেদন সম্বন্ধে কিছু বলাই বাহুল্য।

ট্রাজেডিতে ক্রিয়া অভিনীত হয়, আর অভিনেতাদের চরিত্র এবং অভিপ্রায়ের[৩] বিশিষ্টতা অবশ্যই থাকা প্রয়োজন, কারণ তার দ্বারাই একটি ক্রিয়ার গুণ নির্ণীত হয়। কাজেই চরিত্র এবং অভিপ্রায় হল ক্রিয়ার দুটি স্বাভাবিক কারণ, তার ওপরেই নির্ভর করে মানুষের সাফল্য কিংবা ব্যর্থতা। এই যে ক্রিয়ার কথা বলছি তা একটি কাহিনীর মধ্য দিয়ে পরিস্ফুট হয়। কাহিনী[৪] বলতে বোঝাচ্ছি ঘটনার সজ্জা (বা সমন্বয়), অন্যপক্ষে চরিত্র[৫] হল সেই ব্যাপার যার দ্বারা কাহিনীতে অংশ গ্রহণকারীদের ওপর বিশেষ বিশেষ গুণ বা ধর্ম আরোপ করা যায়, আর তারা কোন কিছু প্রমাণ করার জন্য যা কিছু বলে, বা কোন বিষয়ে যে মতামত দেয়, সেই ব্যাপারটি হল 'অভিপ্রায়'। তাহলে ট্রাজেডি গঠিত হয় ছটি উপাদানে: কাহিনী, চরিত্র, বচনারীতি, অভিপ্রায়, দৃশ্য আর সংগীত। এর দুটি হল অনুকরণের মাধ্যম, একটি হল অনুকরণের রীতি আর (বাকী) তিনটি

১ বচনারীতি: মূল শব্দ λέξις

২ মূল: μέτρων σύνθεσιν 'মিতছন্দে' (metre) 'অন্বয়' (synthesis)

৩ মূল শব্দ διάνοιαν (dianoian)। শব্দটির নানা অর্থ, 'চিন্তা, উদ্দেশ্য, বুদ্ধি, তাৎপর্য, অভিপ্রায়। আরিস্টটল এই পরিভাষাটির কোন সংজ্ঞা দেননি। কিন্তু বলেছেন যে কোন কিছু প্রমাণ করার জন্য, বা কোন বিষয়ে মতামত ব্যক্ত করার জন্য যে বক্তৃতা বা সংলাপ, তার মধ্যেই διάνοια পরিস্ফুট হয়। পরে ঊনবিংশ পরিচ্ছেদে বলেছেন, শুধু বক্তব্যে নয়, আচরণে বা কাজেও διάνοια অভিব্যক্ত।

৪ মূল: μυθος (muthos)

৫ মূল: ἦθος (ethos)

অনুকরণের বিষয়।[১] এ ছাড়া আর কোন উপাদান নেই। বলা চলে যে বেশীর ভাগ কবিই এই উপাদানগুলি ব্যবহার করেন, প্রত্যেক নাটকেই মোটামুটি দেখা যায় এই উপাদানগুলির ব্যবহার[২] —দৃশ্য, চরিত্র, কাহিনী, ভাষারীতি, সংগীত আর অভিপ্রায়।

[ষড়ঙ্গের আপেক্ষিক গুরুত্ব]

এইসব উপাদানের মধ্যে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ হল ঘটনার সজ্জা কারণ ট্র্যাজেডি মানুষের অনুকরণ নয়,[৪] ট্র্যাজেডি একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, জীবনের সুখদুঃখের অনুকরণ—আর এই সব কিছুই ক্রিয়ার অন্তর্গত, আর জীবনের লক্ষ্য তো বিশেষ ধরনের কোন কলাপ বা ক্রিয়া, চরিত্রের বিশেষ ধর্ম (অর্জন) নয়।

১ ট্র্যাজেডির তিনটি বহিরঙ্গ: ভাষা, সংগীত ও দৃশ্য, তিনটি অন্তরঙ্গ: কাহিনী, চরিত্র ও অভিপ্রায়। এদের মধ্যে সংগীত ও ভাষা হল অনুকরণের মাধ্যম, দৃশ্য হল পদ্ধতি, আর কাহিনী, চরিত্র ও অভিপ্রায় হল বিষয়। এখানে 'দৃশ্য' বলতে অবশ্যই অভিনয় বুঝতে হবে।

২ বাইওয়াটার এখানে οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν অংশটির অনুবাদ করেছেন। বুচার এবং আরো কেউ কেউ তার বদলে গ্রহণ করেছেন πάντες (সকল) শব্দটি। আরিস্টটল প্রথমে বলেছেন এই ছটি উপাদানের সব কটির ব্যবহার করেন এমন কবির সংখ্যা কম নয় এবং প্রত্যেক নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে। যদি প্রত্যেক নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে তাহলে তা বলতে হবে যে সব কবিই উপাদানগুলির ব্যবহার করেন। আসলে আরিস্টটল বলতে চান যে মোটামুটিভাবে সব নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে, তবে কোন কোন কবি কোন কোন উপাদান ব্যবহার নাও করতে পারেন।

৩ অর্থাৎ কাহিনী। কাহিনী কতকগুলি ঘটনার সমাহারেই গড়ে ওঠে।

৪ আরিস্টটলের মতে কাহিনীই চরম, চরিত্রের স্থান কাহিনীর ওপরে নয়।

মানুষেব চবিত্র যেমন, মানুষও তেমন, কিন্তু মানুষেব ক্রিযাব ফলেই সে সুখী অথবা অসুখী। অভিনেতাবা, সেই জন্য, চবিত্রাযণেব জন্য অভিনয কবেন না, ক্রিযাটিকে পবিস্ফুট কবাব জন্যই চবিত্র ব্যবহাব কবেন। সুতবাং ট্রাজেডিব লক্ষ্য হল শেষ পর্যন্ত ক্রিযা, আব সব জিনিশেব শেষই হল চবম গুরুত্বেব।[১] তাছাড়া ক্রিযা বাদ দিলে ট্রাজেডি অসম্ভব, কিন্তু চবিত্র বাদ দিযে ট্রাজেডি সম্ভব।[২] বাস্তবিক, আমাদেব আধুনিক কবিদেব[৩] ট্রাজেডিগুলি তাই। মোটামুটি বলা যায যে অনেক কবি আছেন যাঁদেব মধ্যে পার্থক্য প্রায জেউখিস[৪] আব পোলুগ্নোতুস[৫]-এব পার্থক্যেব মত। পোলুগ্নোতুস চবিত্র সুন্দবভাবে ফুটিযে তোলেন কিন্তু জেউখিসেব ছবিতে তা দেখিনা।[৬] তাছাড়া, একজন হযত বীতি ও অভিপ্রাযেব দিক থেকে অপূর্ব নৈপুণ্যেব সঙ্গে বক্তৃতাব মালা গেঁথে চবিত্র ফুটিযে তুলেও সত্যিকাব ট্রাজেডিব প্রতিবেদন সৃষ্টিতে ব্যর্থ হতে পাবেন। কিন্তু একজন হযত এইসব ব্যাপাবে অনেক দুর্বল হযেও, শুধু-কাহিনীব জোবেই ট্রাজেডি বচনায অনেক বেশী সফল হতে পাবেন। তাছাড়া ট্রাজেডিব

১ τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων অর্থাৎ 'সমাপ্তিই সর্বক্ষেত্রে চরম'। প্লেটোব বিপাবলিক-এব মধ্যে এই বকম বাক্য আছে ἀρχὴ παντὸς ἔργου μέγιστον অর্থাৎ আবম্ভই হল সবচেযে গুরুত্বপূর্ণ। বাইওযাটাব মনে কবেন প্লেটোব বাক্যটিকেই আবিস্টটল অন্যভাবে ব্যবহাব কবেছেন।

২ 'চবিত্র বাদ দিযে'-মানে এই নয যে নাটকে কোন চবিত্র থাকবে না, এব অর্থ হল চবিত্র সৃষ্টিতে জোব কম।

৩ 'আধুনিক কবি' কাবা? এউবিপিদেস থেকে শুরু ক'বে তাঁর পরবর্তী-কবিদেব আরিস্টটল আধুনিক কবি বলেছেন।

৪ জেউখিস (? খ্রী পূ পঞ্চম শতাব্দীব শেষ) বিখ্যাত গ্রীক চিত্রকর।

৫ পোলুগ্নোতুস (? খ্রী পূ ৪৬০) এথেন্সেব চিত্রকব। সাধারণ মানুষেব মুখ আঁকায বিশেষ দক্ষ ছিলেন।

৬ মূলে আছে : οὐδὲν ἔχει ἦθος অর্থাৎ 'চবিত্র একেবাবেই নেই'। বলাই বহুল্য একথা খুব জোবের সঙ্গে বলা হযেছে। চবিত্র একেবাবেই নেই অর্থাৎ তাঁব বৈশিষ্ট্য চবিত্রসৃষ্টিতে নয, অন্য বিষযে।

সবচেয়ে শক্তিশালী এবং আকর্ষণীয় দুটি উপাদান—বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটন।[১] এই ব্যাপারে প্রমাণস্বরূপ বলা চলে যে তরুণ লেখকরা কাহিনী নির্মাণের চেয়ে প্রথমে সাফল্যের পরিচয় দেন রীতিতে এবং চরিত্রে। এবং প্রায় সমস্ত প্রাচীন কবিদের পক্ষেও একথা সত্য। কাজেই, কাহিনীই ট্রাজেডির মূল, কাহিনীই ট্রাজেডির আত্মা[২], চরিত্রের স্থান তার পরে। চিত্রকলা প্রসঙ্গেও এই কথা খাটে। সুন্দর রঙে সামঞ্জস্যহীন ভাবে আঁকা ছবির চেয়ে সহজ কালো-সাদায় আঁকা সামঞ্জস্যময় একটি ছবি অনেক বেশী তৃপ্তিকর।[৩] ট্রাজেডি যেহেতু একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, সেই ক্রিয়াকেই পরিস্ফুট করার জন্য ট্রাজেডি নরনারীর চরিত্র অনুকরণ করে।

অভিপ্রায়ের স্থান তার পর। অভিপ্রায় হল সম্ভাব্য এবং উপযুক্ত ভাব প্রকাশের সামর্থ্য। ট্রাজেডির সংলাপে এর প্রকাশ : এটি মূলতঃ রাষ্ট্রতত্ত্ব ও ভাষণ-কলাশাস্ত্রের অন্তর্গত।[৪] প্রাচীন কবিদের সংলাপগুলি হত রাষ্ট্রনেতাদের মত, আধুনিক কবিদের সংলাপগুলি হয় ভাষণ-কলাবিদ্‌দের মত।[৫] চরিত্রের মধ্য দিয়ে পরিস্ফুট হয় নাটকের কুশীলবদের উদ্দেশ্য অর্থাৎ যখন কর্তব্য-অকর্তব্যের সমস্যা ওঠে তখন তারা কী-করবে ঠিক করে।[৬] কাজেই-যে সব বক্তৃতা বা

---

১ *περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις* এদের সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা আছে একাদশ পরিচ্ছদে।

২ *Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας*

৩ রং-এর সামঞ্জস্য থেকে ছবি যেমন গড়ে ওঠে, তেমনই ঘটনার সমন্বিত সমাহারে গড়ে ওঠে কাহিনী। এলোমেলোভাবে কাহিনী গড়লে তা ব্যর্থ হবে। এই হল আরিস্টটলের বক্তব্য।

৪ তুলনীয়, ঊনবিংশ পরিচ্ছেদে অনুরূপ উক্তি।

৫ প্রাচীনদের সংলাপ ছিল রাষ্ট্রনেতাদের মত, অর্থাৎ সহজ, অলংকারহীন।

৬ বাক্যের প্রথম অংশটির বিশ্বস্ত অনুবাদ হবে : 'চরিত্র হল তাই যা সিদ্ধান্তের সামর্থ্য পরিস্ফুট করে'। এতেও অবশ্য ঠিক ভাবটি ফুটে উঠছে না। জটিল শব্দটি হল *προαίρεσις*, (শব্দটি আরিস্টটলের-নীতিশাস্ত্রে ব্যবহৃত পরিভাষা), ইংরেজিতে বলা যায় 'will',

সংলাপে সেই সমস্যা স্পষ্ট নয়, সেখানে চবিত্র নেই। অন্যপক্ষে যেখানে কিছু প্রতিপন্ন বা অপ্রমাণিত কবা হচ্ছে কিংবা কোন বিষয়ে সাধাবণ অভিমত প্রকাশ কবা হচ্ছে সেখানেই অভিপ্রায়েব উপস্থিতি।

ট্রাজেডিব চতুর্থ উপাদান হল বীতি (বা ভাষা)। বীতি বলতে, আগেই বলেছি, বোঝাচ্ছে শব্দেব মাধ্যমে অর্থ প্রকাশ।[১] গদ্য এবং পদ্য উভযক্ষেত্রেই এব কাজ একধবণেব। অন্যান্য উপাদানেব মধ্যে ট্রাজেডিব সবচেযে প্রীতিকব উপাদান হল সংগীত। দৃশ্য, যদিও খুব আকর্ষণীয, অন্যান্য উপাদানেব তুলনায সবচেযে কম শিল্পগুণান্বিত, আব কাব্যশিল্পেব সঙ্গে এব যোগ যৎসামান্য। অভিনয ও প্রযোজনা বাদ দিযেও ট্রাজিক অনুভূতিব (প্রতিবেদনেব) সৃষ্টি খুবই সম্ভব,[২] তাছাড়া দৃশ্যসজ্জাব ব্যাপাবটা কবিব নয়, অলঙ্কবণকাবীব।[৩]

সচেতনভাবে কোন বিশেষ কাজ কবা, আচবণ কবা। চবিত্রকে নাটকীয হতে গেলে তার মধ্যে সিদ্ধান্তেব সামর্থ্য থাকা চাই। সিদ্ধান্ত যেখানে অনিবার্য, অর্থাৎ যেখানে দুটি পথেব মধ্যে একটি মাত্র পথই বেছে নেওযা সম্ভব এবং সংগত সেখানে সিদ্ধান্ত নেবাব সামর্থ্যেব পবিচয নেই। অতএব অবস্থাটা এমন হবে যেখানে সিদ্ধান্ত ভিন্ন ভিন্ন হতে পাবে, তাহলেই সেখানে চবিত্রকে তাব সিদ্ধান্ত বেছে নেওযা থেকে বুঝতে পারব।

১ আগে অবশ্য আবিস্টটল ঠিক একথা বলেন নি। তিনি বলেছেন *ἡ τῶν μέτρων σύνθεσις* অর্থাৎ 'মিতছন্দে শব্দের অন্বয'। বাইওযাটাবের মতে আবিস্টটল আগে যা বলেছেন তা খেযাল করেননি। গ্রীকে *λέξις* বলতে অবশ্য দুইই বোঝায : (ক) রীতি (খ) ভাষা।

২ বিশেষ লক্ষণীয যে আরিস্টটলের মতে ট্রাজেডি কাব্য হিসাবে আস্বাদ কবা চলে, অভিনয না হলেও ক্ষতি নেই।

৩ মূল শব্দ : *σκευοποιός*। এব নানা ব্যাখ্যা আছে। বাইওযাটাব বলছেন পরিচ্ছদ প্রস্তুতকাবী বা বঙ্গমঞ্চেব কর্মী, যিনি মুখোস ইত্যাদি তৈরী করেন। বুচাবের বক্তব্য হল, বঙ্গমঞ্চের কাবিগর। এলস্-এব মতে প্রাচীন বঙ্গমঞ্চ ছিল খুবই সহজ, কাজেই কাবিগরেব প্রশ্ন উঠছে না, সাজসজ্জাব কথাই বলা হচ্ছে। গ্রাব মনে করেন আধুনিক কালেব 'প্রোডিউসার' শব্দটিই মূলের নিকটতম প্রতিশব্দ।

৭

[কাহিনীর গঠন]

এই সব উপাদানগুলির পরিচয় দেবার পর, আমাদের আলোচনার বিষয় হল কাহিনীর গঠন কেমন হওয়া উচিত, কারণ কাহিনীই ট্রাজেডির প্রথম এবং প্রধান উপাদান। আগেই বলেছি ট্রাজেডি একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, সেই ক্রিয়াটি পরিপূর্ণ এবং সমগ্র[১]। আর তার একটি বিশেষ আয়তন আছে, কারণ অনেক জিনিষ সমগ্র হয়েও আয়তনহীন হতে পারে। সমগ্র হল সেই জিনিশ যার আদি আছে, মধ্য আছে, আর আছে শেষ[২]। যা কোন কিছুর পরবর্তী নয়, কিন্তু স্বাভাবিক ভাবেই যার পরে কিছু আছে তা হল আদি। আবার যা অনিবার্যভাবে কোন কিছুর পরবর্তী, কিন্তু তারপরে আর কিছু নেই, তা'হল শেষ। আর মধ্য হল যা কোন কিছুর পরবর্তী এবং তারপরেও কিছু আছে। সুতরাং সুনির্মিত কাহিনীর আদি ও অবসান এলোমেলো ভাবে হবেনা। যে নিয়মের কথা বলা হল সেই নিয়মে গঠিত হওয়া উচিত।

---

১ τελειας και ο''λου : বাইওয়াটারের মতে দুটি শব্দের মধ্যে সূক্ষ্ম পার্থক্য থাকলেও এদের সমার্থক হিসেবে গ্রহণ করা চলে।

২ ο''λον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτὴν
সমগ্র হচ্ছে (যার আছে) আরম্ভ এবং মধ্য এবং শেষ।
teleios এবং *holos* দুটি শব্দ এখানে যেভাবে ব্যবহৃত হয়েছে তা আরিস্টটলের Physics (*III*, 6) গ্রন্থে উক্ত শব্দ দুটি ব্যবহারের সঙ্গে তুলনীয়। "*Whole* and *complete* are either quite identical or closely akin Nothing is complete *(teleion)* which has no end *(telos)*, and the end is a limit."
আরম্ভ (arche), মধ্য (meson) এবং শেষ (teleion) এর সমন্বয়ে সমগ্রতার ধারণা সম্পর্কে আরিস্টটলের *Metaphysics* (v, 26) গ্রন্থের মন্তব্য স্মরণীয়।

সংসারে যা কিছু সুন্দর, তা সে কোন জীবন্ত পশু হোক কিংবা কোন প্রত্যঙ্গময় বস্তু হোক, তাদের বিভিন্ন অঙ্গ প্রত্যঙ্গ শুধু নির্দিষ্ট শৃঙ্খলায় সজ্জিত হওয়াই যথেষ্ট নয়, তাদের প্রত্যেকের একটি বিশেষ আয়তন থাকা দরকার। কারণ আয়তন আর শৃঙ্খলার (সুষমার) ওপরেই সৌন্দর্য নির্ভরশীল। এর থেকে বলা চলে যে অতিক্ষুদ্র কিংবা অতিকায় জন্তু সুন্দর নয়। কারণ অতি ক্ষুদ্র হওয়ার ফলে, আমাদের দৃষ্টি বিভ্রান্তি ঘটে, আবার অতিশয় বৃহৎ হওয়ার ফলে, মনে করা যাক হাজার মাইল লম্বা একটি জন্তু, তাকে একেবারে সম্পূর্ণভাবে দেখতে পাই না, সমগ্রতার আবেদন আমরা হারাই। কাজেই জীবজন্তু এবং অন্যান্য জৈবগঠনের থাকা দরকার একটি বিশেষ আয়তন, সহজেই যেন তা আমাদের দৃষ্টি-পথের আয়ত্ত হয়। কাহিনী সম্পর্কেও সেই কথা: তার দৈর্ঘ্য থাকবে অবশ্যই, কিন্তু তা যেন স্মৃতির আয়ত্তাধীনে হয় (যেন সহজেই মনে রাখা যায়)। প্রতিযোগিতায় বা দর্শকদের সামনে প্রযোজনার[১] প্রযোজনের কথা মনে রেখে কাহিনীর দৈর্ঘ্য নিয়মিত করার ব্যাপার অবশ্য এই আলোচনার বিষয় নয়। যদি একশ ট্রাজেডি প্রযোজনা করতে হত, তাহলে আগেকার দিনে যেমন করা হত শুনেছি, প্রযোজনাগুলি জলঘড়ির সময় অনুসারে নিয়মিত হত। কিন্তু একটি ক্রিয়ার স্বাভাবিক সীমা হল, আয়তনের দিক থেকে যত দীর্ঘ হয় ততই ভালো, শুধু মনে রাখতে হবে, সমগ্রের ঐক্যবোধ যেন উপলব্ধি করা যায়। এর সহজ এবং সাধারণ নিয়ম হল: যে দৈর্ঘ্যের মধ্যে অনিবার্য[৪]-এবং সম্ভাব্য[২] ঘটনা-পরম্পরার মধ্য দিয়ে দুঃখ থেকে সুখ অথবা সুখ থেকে দুঃখের পরিবর্তন দেখানো যায়, সেই দৈর্ঘ্যই আয়তনের যথার্থ সীমা।

---

১ মূলে আছে αἴσθησις (aisthesis) অর্থাৎ নাটক সম্বন্ধে দর্শকদের বোধ।

২ মূলে আছে ἀναγκαῖον যা ঘটা উচিত এবং যা অনিবার্য।

[কাহিনীব ঐক্য]

অনেকে ভাবেন যে একজন নাযকেব কথা বলা হয ব'লেই বুঝি কাহিনীতে ঐক্য আসে। কিন্তু তা আদৌ নয। একজন ব্যক্তিব জীবনে অনেক ঘটনা, প্রকৃতপক্ষে অসংখ্য ঘটনা ঘটে, যাদেব মধ্যে কোন ঐক্যই নেই। সেইবকম এক ব্যক্তি নানা ক্রিযা সম্পন্ন কবে, কিন্তু সব ক্রিযা মিলে একটি ক্রিযা গড়ে ওঠেনা। সেজন্যই যে সব কবি হেবাক্লেইদা[১] বা থেসেইদা[২] বা ঐ জাতীয কাব্য লিখছেন তাঁবা ভুল কবছেন। তাঁবা ভেবেছেন যেহেতু হেবাক্লেস একটি ব্যক্তি, সেজন্যই কাহিনীব মধ্যে ঐক্য সঞ্চাবিত হচ্ছে। কিন্তু হোমাব, যিনি অন্য ব্যাপাবেও সর্বশ্রেষ্ঠ, এক্ষেত্রেও স্বাভাবিক অনুভূতি থেকে বা তাঁব শিল্পেব অভিজ্ঞতা থেকে এই সত্যটি ভালোভাবে জানতেন। তাই ওদিসি লেখাব সময ওডুস্‌সেউস-এব জীবনে যত কিছু ঘটনা ঘটেছিল তাব সব কিছুব বর্ণনা কবলেন না, যেমন পাবনাস্‌সুস-এ আহত হওযা, কিংবা সমবেত সৈন্যেব সামনে মূর্ছিত হবাব ভান কবা ইত্যাদি ঘটনা, কাবণ এই ঘটনাগুলি কোন সম্ভাবনাব বা অপবিহার্যতাব সূত্রে জড়িত নয। তিনি একটি ক্রিযাকে অবলম্বন কবে, যাকে আমবা বলি 'ওদিসি' (ভ্রমণ/যাত্রা), তাব কাব্য গড়ে তুললেন।[৩] ইলিযাদ সম্পর্কেও তা সত্য। অন্যান্য অনুকবণাত্মক শিল্পেও যেমন প্রত্যেকটি অনুকবণেব একটি মাত্র বিষয, কাহিনীব ক্ষেত্রেও তাই, কাবণ এটি একটি ক্রিযাব অনুকবণ—সেই ক্রিযাটি হবে একক এবং সমগ্র, তাব অন্যান্য অংশগুলি এমনভাবে সাজানো হবে যে. তাদেব একটিকেও যদি পবিবর্তিত কবা হয. বা পবিত্যাগ কবা হয, তাহলে সমস্ত কাহিনীটিই হবে বিচ্যুত ও বিধ্বস্ত, কাবণ যদি কোন ঘটনাব উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি কাহিনীব মধ্যে পার্থক্য সৃষ্টি না কবে. তাহলে বুঝতে হবে তা কাহিনীব সমগ্রতাব যথার্থ অঙ্গ নয।

১-২ হেরাক্লেইদা বা থেসেইদা কাব্যেব পবিচয অজ্ঞাত।

৩ ওদিসি-মহাকাব্যের ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল আবো বলেছেন সপ্তদশ পবিচ্ছেদে। ত্রযোবিংশ পবিচ্ছেদে হোমাবেব মহাকাব্যের গঠনেব ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল মন্তব্য কবেছেন।

৯

[ইতিহাস ও কাব্য]

এতক্ষণ যে আলোচনা হল তাব থেকে স্পষ্ট হযেছে যে যা সত্যি সত্যি ঘটেছে তা বর্ণনা কবাই কবিব কাজ নয, ববং যা ঘটা সম্ভব. বা অনিবার্য তাব বর্ণনা কবাই কবিব কাজ। কবি আব ঐতিহাসিকেব পার্থক্য এই নয যে একজন পদ্যে লেখেন আব একজন লেখেন গদ্যে—হেবোদোতুস-এব লেখা পদ্যে পবিবর্তিত কবা সম্ভব—কিন্তু গদ্যেই লেখা হোক আব পদ্যেই লেখা হোক, তাঁব বচনা ইতিহাস। আসল পার্থক্য হল যে একজন বলেন যা ঘটে গেছে তাব কথা, আব একজন বলেন তাব কথা যা ঘটা সম্ভব। এইজন্যই[১] কাব্য ইতিহাসেব চেযে বেশী দার্শনিক এবং বেশী গভীব,[২] কাবণ ইতিহাস বলে নির্দিষ্ট তথ্যেব কথা, আব কাব্য বলে সার্বজনীন সত্য।[১]

সার্বজনীন সত্য বলতে আমি বোঝাচ্ছি এমন কিছু একধবণেব লোক যা কবতে বা যা বলতে বাধ্য। সেটাই হল কাব্যেব লক্ষ্য, যদিও কাব্য চবিত্রগুলিব বিশেষ বিশেষ নাম দেয। আব বিশেষ তথ্য (বা নির্দিষ্ট তথ্য) হল যেমন আলকিবিযাদেস[৩] কী কবেছিল বা

---

১ এই বিখ্যাত লাইনটিব মূল *οιὸ και φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστοριας ἐστὶν ἡ' μὲν γάρ ποιησις μᾶλλον τά καθο'λου ἡ' 'δ' ἱστορια τά καθ' ἑκαστον λέγει* ।

২ *σπουδαιότερον* 'গভীবতব' : *φαυλο'τερον* 'লঘুতব' শব্দটিব বিপবীত। বাইওযাটার এ প্রসঙ্গে স্মবণ কবিযে দিয়েছেন যে প্লেটো *σπουδαῖος* কথাটি ব্যবহাব কবেছেন 'গুরুত্বপূর্ণ' অর্থে, *φαῦλος* (তুচ্ছ) বা *γελοῖος* (হাল্‌কা)-ব বিপবীত অর্থে।

৩ আলকিবিযাদেস (? ৪৫০-৪০৪ খ্রী পূ) এথেন্সেব সেনাধ্যক্ষ, স্পার্টানদের কাছে নিজেব দেশেব প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা কবেছিলেন। পেলোপনেশিযান যুদ্ধেব শেষে তাঁকে ক্ষমা কবা হয কিন্তু তিনি শেষ পর্যন্ত পারসিকদের কাছে শবণার্থী হন।

তাব কী হযেছিল। কমেডিতে এ ব্যাপাবটা খুব স্পষ্ট, কমেডি বচযিতাবা সম্ভাব্য ঘটনা দিযে তাঁদেব কাহিনী নির্মাণ কবেন, তাবপব যে নাম ইচ্ছে সেই নাম বসিযে দেন, আগেকাব দিনেব বিদ্রূপকাহিনী বচযিতাদেব মত ব্যক্তিবিশেষেব কথা লেখেন না।[১] অন্যপক্ষে ট্রাজেডিতে থাকে প্রকৃত নাম। কাবণ হল, যা সম্ভাব্য তাই বিশ্বাস-যোগ্য। যা ঘটে নি তাব সম্ভাব্যতায আমবা বিশ্বাস নাও কবতে পাবি, কিন্তু যা ঘটেছে তা অবশ্যই বিশ্বাসযোগ্য, কাবণ সম্ভব না হলে ঘটল কী কবে। যাই হোক অনেক ট্রাজেডি আছে যেখানে একটি কি তুটি প্রসিদ্ধ নাম থাকে, বাদবাকী সব কাল্পনিক। অনেক সময আবাব কোন কোন ট্রাজেডিতে সব নামই কাল্পনিক ব্যক্তিব, যেমন আগাথোন[২]-এব আনথেউস[৩] নামক ট্রাজেডিতে। এখানে সব চবিত্রই কাল্পনিক, কিন্তু নাটকটি কম উপভোগ্য নয। কাজেই যদিও প্রচলিত গল্পই বেশীব ভাগ ট্রাজেডিব বিষযবস্তু, তবু প্রচলিত গল্প যে অবলম্বন কবতেই হবে এমন কোন বাধ্যবাধকতা নেই। বাস্তবিকই, তা কবাব মানেও হয না, কাবণ পবিচিত গল্প সকলেবই পবিচিত নয—কিছু লোকেব পবিচিত—কিন্তু সকলেবই উপভোগ্য।[৪]

১ নিছক ব্যঙ্গবিদ্রূপ রচনা যাঁবা কবতেন তাঁদেব লক্ষ্য ব্যক্তিবিশেষ। কিন্তু কমেডি উন্নততব শিল্প, সেখানে ব্যক্তি লক্ষ্য নয, কাহিনী নির্মাণই প্রধান। গ্রাব অবশ্য বলেছেন যে, উৎকৃষ্ট কবিব হাতে একটি 'টাইপ' চবিত্র ব্যক্তিত্বসম্পন্ন চবিত্রে যে পবিণত হতে পাবে সে কথা আবিস্টটল খেযাল করেন নি।

২ আগাথোন (? ৪৪০-৪০১ খ্রী পূ) এথেন্সেব ট্রাজেডি-রচয়িতা, এউবিপিদেসেব সমসামযিক। আরিস্তোফানেস তাঁকে নাটকেব মধ্যে ব্যঙ্গ কবেছেন। প্লেটোব 'সিম্‌পোসিযাম' গ্রন্থে তাঁর উল্লেখ আছে।

৩ *Ανθει* বাইওযাটাব ও ফাইফেব মতে এটি কোন কাল্পনিক নাম। শব্দটি *ανθος* (ফুল) হতে পাবে, কিন্তু কোন গ্রীক ট্রাজেডিব নাম 'ফুল' না-হওযাই সম্ভব।

৪ ফাইফেব মন্তব্য স্মবণীয : গ্রীক ট্রাজেডিগুলি কেন কযেকটি প্রচলিত গল্প নিযে গডে উঠত তাব কাবণ আছে এব উৎপত্তির ইতিহাসে।

এই আলোচনা থেকে বোঝা যাচ্ছে যে পদ্যলেখার জন্য নয়, কাহিনীগঠনেব জন্যই লোকে কবি আখ্যা পায়, কাবণ কবিব পবিচয অনুকবণ ক্ষমতায, ক্রিযাব অনুকবণে। যদি ধবা যায যে যা ঘটে গেছে এমন ঘটনাবই তিনি অনুকবণ কবছেন, তাহলেও তিনি কবি। কাবণ একটি ঐতিহাসিক ঘটনাব ঘটনা হিশেবে সম্ভাব্যতা ও অনিবার্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ কবাব কোন কাবণ নেই। আব সেজন্যেই তিনি 'কবি'।

[বিভিন্ন শ্রেণীব কাহিনী]

সমস্ত বকম সবল কাহিনী[১] ও ক্রিযাব মধ্যে সবচেয়ে নিকৃষ্ট হল উপকাহিনীতে ভবা কাহিনী। উপকাহিনীতে ভবা কাহিনী বলতে বোঝাচ্ছি যেখানে উপকাহিনীগুলিব মধ্যে কোন সম্ভাব্য বা অনিবার্য যোগসূত্র নেই।[২] এবকম কাহিনী নিকৃষ্ট কবিবা বচনা কবেন তাঁদেব প্রতিভাব দৈন্যেব জন্যে, আব ভালো কবিবাও কবেন অভিনেতাদেব তুষ্ট কবাব জন্যে। প্রতিযোগিতাব জন্য নাটকগুলি লেখা হয, ফলে ভালো কবিবাও তাঁদেব কাহিনীগুলিকে বহুদূব প্রলম্বিত কবেন, তাব ফলে ঘটনাক্রমেব মধ্যে বিকৃতি

এই উৎপত্তিব সঙ্গে জড়িত ধর্মীয আচাব আচবণ। ট্রাজেডিব অন্যতম কাজ ছিল প্রাচীন কথা (*μυθος*)-গুলিব ব্যাখ্যা। আবিস্টটল সে কথা এখানে বলেন নি।

১ পবেব পবিচ্ছেদে ব্যাখ্যা কবা হযেছে। সাধাবণত আবিস্টটল পবিভাষা ব্যবহাব কবাব সঙ্গে সঙ্গেই তাব ব্যাখ্যা কবেন। এখানে করেন নি। স্বীকৃত পাঠে আছে *ἁπλῶν* Tyrwhitt-এব মতে এ জাযগায *ἄλλων* পাঠ গ্রহণ কবা উচিত। তাব মানে হবে 'সব কাহিনীব মধ্যে'।

২ উপকাহিনীভবা কাহিনীর সঙ্গে ইতিহাসেব মিল আছে—কাবণ এখানে ঘটনার মধ্যে কোন অনিবার্য যোগসূত্র নেই। এই পবিচ্ছেদের গোড়াতেই আবিস্টটল একথা বলেছেন—*τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য চতুর্বিংশ পরিচ্ছেদ)।

ঘটে। অথচ, ট্রাজেডি তো শুধু একটা সমগ্র ক্রিযাব অনুকবণ মাত্র নয, তা হল ভয ও করুণা জাগিযে তোলাব ঘটনা। তা সম্ভব হয, যখন ঘটনাশৃঙ্খলেব মধ্যে থাকে একটা অপূর্বতা। যান্ত্রিকভাবে বা দৈবাৎ না ঘটে, (যুক্তিসঙ্গতভাবে) ঘটলে সৃষ্টি হয অপৰূপত্বেব। এমনকি দৈবাৎ যে সব ঘটনা ঘটে তাদেবও অপৰূপত্ব অনেক বেশী হয, যদি তাদেব মধ্যে থাকে একটা আপাত পবিকল্পনা। যেমন যে লোকটি মিতুস-এব মৃত্যুব জন্য দাযী, যখন একটি উৎসবে তাব ওপবে আর্গোসেব মিতুসেব মূর্তিটি ভেঙে পডল এবং লোকটিব মৃত্যু হল—এই ঘটনাকে নিতান্তই অর্থহীন আকস্মিক ঘটনা বলা যায না। এই ধবণেব কাহিনী অবশ্যই অন্য কাহিনীব চেযে উৎকৃষ্ট।

১০

[সবল ও জটিল কাহিনী]

কোন কোন কাহিনী সবল, কোন কোন কাহিনী জটিল[১]। কাহিনী যে ক্রিযাব অনুকবণ কবে সে ক্রিযাও তাই—কোনটি সবল, কোনটি জটিল। 'সবল ক্রিযা' অর্থে আমি বোঝাচ্ছি, আমাদেৰ পূর্বে উল্লেখিত সংজ্ঞা অনুসাবে[২] যে ক্রিযা একক এবং অবিচ্ছিন্ন, যাব মধ্যে অবস্থাব পবিবর্তন ঘটে 'বিপ্রতীপতা'[৩] এবং 'উদ্‌ঘাটন[৩]' ছাডাই। আব জটিল ক্রিযা হল যেখানে অবস্থাব পবিবর্তন এবং বিপ্রতীপতা বা উদ্‌ঘাটন, কিংবা উভযেই উপস্থিত। এ সমস্ত অবশ্য কাহিনীব গঠন থেকেই স্বাভাবিক ভাবে উদ্ভূত হবে, যাতে কবে পবেব ঘটনাকে মনে হয আগেব ঘটনাব অনিবার্য ফলশ্রুতি।

---

১ πεπλεγμενος (জটিল)।

২ দ্রষ্টব্য সপ্তম ও অষ্টম পবিচ্ছেদ

৩ দ্রষ্টব্য একাদশ পরিচ্ছেদ।

কারণ একটি ঘটনা আর একটি ঘটনারই অনিবার্য ফল, আর একটি ঘটনা আর একটি ঘটনার পরবর্তী—এই দুটো ব্যাপারের মধ্যে আকাশ-পাতাল পার্থক্য।

১১

[বিপ্রতীপতা ও উদ্ঘাটন]

বিপ্রতীপতা, আগেই বলেছি,[১] একটি ঘটনার বিপরীত মুখে পরিবর্তন। তবে এই পরিবর্তন হবে হয় সম্ভাব্য, নয় অনিবার্য। যেমন ধরা যাক, ওয়দিপুস নাটকে, দূত ওয়দিপুসের জন্মবৃত্তান্তের আসল খবরটি ব'লে ওয়দিপুসের মনে তাঁর মা সম্পর্কে যে আশঙ্কা ছিল তা দূর করতে চাইছেন, কিন্তু তার ফল হল একেবারে উল্টো।[২] সেইরকমই লুঙ্কেউস[৩] নাটকে দেখা গেল একটি লোককে বধ করার জন্য আনা হল, দানাউস তাকে মারার জন্য অনুসরণ করল, কিন্তু ঘটল ঠিক উল্টো ঘটনা, দানাউস মারা গেল আর সেই লোকটি পালাল। উদ্ঘাটন[৪], শব্দটি থেকেই বোঝা যাচ্ছে, এও একটা পরিবর্তন, অজ্ঞানতা থেকে জ্ঞানে, ভালোবাসা থেকে ঘৃণায়,

১ সপ্তম পরিচ্ছেদ দ্রষ্টব্য।

২ দূত এসে খবর দিল যে করিন্থের রাজা মারা গেছেন। ওয়দিপুস দৈববাণী শুনেছিলেন যে তিনি পিতাকে হত্যা ও মাতাকে বিবাহ করবেন, সেই ভয়ে তিনি করিন্থ ছেড়ে এসেছিলেন। দূতের খবরে তিনি স্বস্তি পেলেন। তবু করিন্থে ফিরতে সাহস হয় না, কারণ দৈববাণীর দ্বিতীয় অংশ। দূত তখন তাঁর সেই আশঙ্কা দূর করার জন্য জানাচ্ছেন যে করিন্থের রাজা আসলে তাঁর পিতা নন। কিন্তু এই সংবাদে আশ্বস্ত হবার বদলে ওয়দিপুসের মনে নতুন চিন্তার উদয় হল, তার ফলে শেষ পর্যন্ত উদ্ঘাটিত হল ভয়ঙ্কর রহস্য।

৩ সঠিক জানা যায় নি কে এই নাটকের রচয়িতা। কেউ কেউ বলেন যে থেওদেকতেস এই নাটক লিখেছিলেন।

৪ *ἀναγνώρισις* শব্দটির জন্য উদ্ঘাটন শব্দটি ব্যবহার করছি। এখানে এটি পরিভাষা হিসেবে ব্যবহৃত হল।

সৌভাগ্য থেকে দুর্ভাগ্যে। উদ্‌ঘাটন তখনই খুব ফলপ্রসূ হয়, যখন তা বিপ্রতীপতাব সঙ্গে সঙ্গে ঘটে। যেমন ওযদিপুস নাটকে। অনেক ধবণেব উদ্‌ঘাটন আছে—কোন বস্তু সম্বন্ধে বা কোন ব্যাপাব সম্বন্ধে জ্ঞান, কিংবা একজন একটা কাজ কবেছে কি কবে নি এমন জ্ঞান। কিন্তু কাহিনীব পক্ষে এবং ক্রিযাব পক্ষে সবচেযে গুরুত্বপূর্ণ উদঘাটন হল, যেমন আগে বলেছি, (যে কাজ থেকে পবিবর্তন আসে)। কাবণ ঐ বকম উদ্‌ঘাটন এবং ভাগ্যেব পবিবর্তন করুণা কিংবা ভয জাগিযে তোলে। আব আমাদেব বিবেচনায এইবকম ঘটনাব বর্ণনাই ট্রাজেডিব লক্ষ্য। তাছাডা (উদ্‌ঘাটনেব ফলেই) কাহিনীব সমাপ্তি সম্ভব সুখে কিংবা দুঃখে। উদঘাটন দুটি মানুষেব মধ্যকাব ব্যাপাব, এক চবিত্র হযত আব একজনকে জানছে, কিন্তু অন্যজন হযত তাকে আগে থেকেই জানে। কিন্তু কখনও কখনও দুজনেই দুজনকে চিনে নেয। যেমন চিঠি পাঠানোব ফলে ওবেস্‌তেস ইফিগেনেইযাকে জানল, তাব সম্বন্ধে তাব উদ্‌ঘাটন হল, কিন্তু ইফিগেনেইযাব পক্ষে ওবেস্‌তেসকে চিনে নেবাব জন্য আব একটি 'উদ্‌ঘাটনেব' প্রযোজন।[১]

তাহলে, দেখা যাচ্ছে কাহিনীব দুটো (প্রধান) অংশ হল বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটন। আব তৃতীয হল যন্ত্রণা।[২] প্রথম দুটি অংশেব ব্যাখ্যা কবা হযেছে। যন্ত্রণা বলতে বুঝতে হবে ধ্বংসাত্মক ও বেদনাকব ঘটনা, যেমন বঙ্গমঞ্চেব ওপবে মৃত্যু, প্রচণ্ড ব্যথা, আহত হওযা ইত্যাদি।

১১

[ট্রাজেডিব বহিবঙ্গ]

ইতিপূর্বেই ট্রাজেডিব বিভিন্ন অঙ্গেব কথা বলেছি।[৩] সংখ্যাব দিক থেকে দেখলে, অর্থাৎ সে সব অংশকে স্বতন্ত্রভাবে দেখা যায

১ এউবিপিদেসের তাউবিস-এ ইফিগেনেইযা নাটক দ্রষ্টব্য।

২ *παθος* 'যন্ত্রণা'—বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটনেব মতই মূল কাহিনীর অংশমাত্র, সেই অর্থে ক্রিযা বা *πρᾶξις*-এব অন্তর্গত।

৩ দ্রষ্টব্য ষষ্ঠ পবিচ্ছেদ।

এমন অংশগুলি হল: প্রোলোগ, এপেইসোদ, এক্সোদ, কোবাস, গান আব পাবোদ এবং স্তাসিমোন।[১] সব ট্রাজেডিতে এগুলি আছে, এছাড়া কোন কোন ট্রাজেড়িতে আছে অভিনেতাদেব গান এবং কোম্‌মোই। কোবাসেব আবির্ভাবেব আগে যা কিছু সবই প্রোলোগ, এপেইসোদ হল তুটি সম্পূর্ণ-কোবাস গানেব মধ্যবর্তী অংশ। এক্সোদ হল ট্রাজেডিব সেই অংশ যাব পবে কোন কোবাসেব গান থাকে না, পাবোদ হল কোবাসেব প্রথম উক্তি আব স্তাসিমোন হল ত্রোখী বা আনাপাযেস্তে লেখা নয এমন কোবাসেব গান।[২] আব কোম্‌মোস (কোম্‌মোই) হল এক শোকসংগীত, সেই সংগীত অভিনেতাবা এবং কোবাসেব দল সকলে মিলেই গায।

ট্রাজেডিব অঙ্গেব কথা আগে বলেছি, সে অঙ্গগুলি ট্রাজেডিব অন্তরঙ্গ, এগুলি বহিবঙ্গ।

১৩

[ভাগ্যেব পবিবর্তন]

এতক্ষণ আমবা যা বললাম, তাবপবে আমাদেব আলোচ্য বিষয একটি কাহিনী নির্মাণেব লক্ষ্য কী হওযা উচিত, কী পবিত্যাগ কবা উচিত এবং কীভাবে ট্রাজেডি তাব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবতে পাবে। আমবা মনে কবি, উৎকৃষ্ট ট্রাজেডিব কাহিনী সবল কাহিনী হবে না। হওযা উচিত জটিল, তাব বিষযবস্তু হবে ভয বা করুণা উদ্রেককাবী, কারণ তাই ট্রাজেডিব অনুকবণেব বিষয। কাজেই স্পষ্টতই একজন উৎকৃষ্ট মানুষেব সৌভাগ্য থেকে সর্বনাশে পবিবর্তন দেখানো ঠিক হবে না, কাবণ তা ত্রাসসঞ্চাবীও নয, করুণাকবও নয, তা শুধু আমাদেব আহত কবে। আবাব তুষ্ট ব্যক্তিকেও তুর্ভাগ্য থেকে সৌভাগ্যে পবিবর্তিত দেখানোও ঠিক হবে না, কাবণ তাব মধ্যে

১ προ'λογος, επεισόδιον, ἔξοδος Χορικὸν, παραδος, στάσιμον

২ সমস্ত গ্রীক ট্রাজেডি সম্বন্ধে এ মন্তব্য সত্য নয। তবে আরিস্টটলের সমকালেব পক্ষে এই মন্তব্য সম্ভবত যথার্থ। প্রবেশ ও প্রস্থানের সময়ের কোরাস ছাড়া আর সব কোরাস সম্বন্ধেই 'স্তাসিমোন' কথাটি ব্যবহার করা চলে।

ট্রাজেডিব সামান্যতম স্পর্শও নেই, আমাদেব স্বাভাবিক অনুভূতিব[১] কাছে তাব কোন আবেদন নেই, আব তা ত্রাস বা করুণা কিছুই সঞ্চাব কবে না। আবাব অতি খাবাপ লোকেব খুব ভালো অবস্থা থেকে খুব খাবাপ অবস্থায পবিবর্তন দেখানোও ঠিক হবে না, সে বকম পবিবর্তন হযত আমাদেব অনুভূতিব কাছে আবেদন কবতে পাবে, কিন্তু তা ত্রাস বা করুণাব উদ্রেক কববে না। যে লোকেব দুর্দশা হওযা উচিত নয তাব দুর্দশা ঘটলে তাব জন্যই আমবা করুণা বোধ কবি, আমাদেবই মত কাবো একজনেব জন্য ভয হয। কিন্তু এখানে এ দুটোব একটাও খাটে না। তাহলে বাকী থাকে মধ্যপন্থা। এমন একজন লোককে নিতে হবে যে ন্যাযনিষ্ঠা ও ধার্মিকতায একেবাবে নিষ্কলঙ্ক নয, আবাব কোন অন্যায বা অসাধুতাব জন্য তাব পতন হয নি, তাব পতন হযেছে কোন একটি ত্রুটিব[২] ফলে। সে ওযদিপুস, থুযেস্‌তেস্‌[৩] বা ঐ ধবণেব সম্ভ্রান্তকুলেব বিখ্যাত লোকদেব মতই সম্ভ্রান্ত বা খ্যাতনামা ব্যক্তি হবে।

১ *φιλάνθρωπον* শব্দটিব অনুবাদ একটু কঠিন। আক্ষবিক অর্থে 'মানবিক প্রীতি'। Philanthropy কথাটা এব সঙ্গে যুক্ত। বাইওযাটাব অনুবাদ কবেছেন 'human feeling', ফাইফ কবেছেন শুধু 'feeling', আব বুচাব কবেছেন 'moral sense'। প্রকৃতপক্ষে এখানে আবিস্টটল যে নৈতিক বোধেব কথা বলেন নি তা জোব কবে বলা যায না।

২ *αμαρτια* শব্দটির মানে ভুল বা ত্রুটি। পবে অবশ্য শব্দটি 'পাপ' অর্থে ব্যবহৃত হযেছে, বিশেষত নিউ টেস্টামেন্টে। আবিস্টটল তাঁর নীতিশাস্ত্র গ্রন্থে 'হামারতিযা'-ব ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলেছেন যে এ চাবিত্রিক অসাধুতা বা নীচতাজাত ত্রুটি নয, অজ্ঞানতাজনিত ত্রুটি। এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য, E R Dodds, 'On Misunderstanding the Oedipus Rex', *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*, ed Michael J O'Brien,

৩ থুযেস্‌তেস না জেনে তাঁর সন্তানদের মাংস খেযেছিলেন এবং পরে যাঁর গর্ভে তাঁর একটি সন্তান হযেছিল তিনি ছিলেন থুযেস্‌তেস-এরই কন্যা। বলা বাহুল্য, এ ঘটনা ঘটেছিল যেহেতু তিনি জানতেন না যে মেযেটি তাঁব নিজের মেযে।

[আদর্শ কাহিনী]

আদর্শ কাহিনীতে থাকবে একটি কথাবস্তু[১], দুটি নয়, পরিবর্তন হবে দুর্দশা থেকে সৌভাগ্যে নয়, বরং ঠিক তার উল্টো, (পরিবর্তনের) কারণ হবে চরিত্রটির কোন দুষ্কার্য নয়, বরং, চরিত্রের কোন একটি ত্রুটি, এবং আগে যা বলেছি সেই রকমের চরিত্র, তার থেকে খারাপ নয়, তার থেকে ভালো হলেই ভালো। যা লেখা হয়েছে তার থেকেই (আমার কথার) সমর্থন পাওয়া যাবে। প্রথমে কবিরা যে কোন কাহিনীই গ্রহণ করতেন, কিন্তু বর্তমানে শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডিগুলি রচিত হয়েছে কয়েকটি পরিবারকে কেন্দ্র ক'রে, যেমন ওয়দিপুস, আলক্‌মায়েওন, ওরেস্‌তেস্‌, মেলেয়াগের, থুয়েস্‌তেস্‌, তেলেফুস ইত্যাদি যাঁরা ভয়াবহ ঘটনায় অংশ নিয়েছেন কিংবা ভয়ঙ্কর যন্ত্রণা ভোগ করেছেন। কাজেই শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডির কাহিনীর গঠন হল এইরকম।

যে সব লোক এউরিপিদেসের ট্রাজেডি এই ধরণের এবং তার শেষ দুঃখময় ব'লে সমালোচনা করেন তাঁরা ভ্রান্ত। আমি দেখিয়েছি যে (ঐ রকম ট্রাজেডির গঠনই) ঠিক। এর প্রমাণও যথেষ্ট : রঙ্গমঞ্চে এবং প্রতিযোগিতায় যখন তাঁর নাটকগুলি সুন্দরভাবে অভিনীত হয়, তখন সেগুলিই সবচেয়ে ট্রাজেডির গুণান্বিত। যদিও এউরিপিদেস প্রযোজনার[২] ব্যাপারে অতি নিকৃষ্ট, তবু তিনিই নিঃসন্দেহে ট্রাজেডির কবিদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ।[৩] এর পরে অনেকে দ্বিকাহিনীকে অর্থাৎ যে

---

১ মূলে আছে ἁπλοῦς, যার অর্থ অন্যত্র 'সরল'। এখানে এটি দ্বিমুখী (διπλοῦς) শব্দের বিপরীত অর্থে ব্যবহৃত।

২ প্রযোজনা : οἰκονομει বাইওয়াটারের মতে সাহিত্য সমালোচনায় এই শব্দটির এই প্রথম প্রয়োগ।

৩ এউরিপিদেস বিভিন্নভাবে সমালোচিত হয়েছেন। দ্রষ্টব্য চতুর্দশ, পঞ্চদশ, ষোড়শ, অষ্টাদশ এবং পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদ।

ধবণেব কাহিনী দেখি ওদিসিতে, যেখানে শেষে ভালোবা পুবস্কৃত এবং মন্দবা দণ্ডিত—প্রথম স্থান দেন। আসলে এই ধবণের কাহিনীকে শ্রেষ্ঠ বলাব কাবণ দর্শকেব ভাবাকুলতা[১]। কবিবা দর্শকেব ইচ্ছাব দ্বাবা চালিত হন মাত্র। কিন্তু যথার্থ ট্রাজেডিব আনন্দ এখানে নেই,- এ হল কমেডিব লক্ষণ। { কাহিনীব শুরুতে যাঁবা পবস্পব শত্রু, যেমন ওবেস্‌তেস্ এবং আযসিস্‌থুস, তাঁবা শেষ পর্যন্ত কেউ কাবো গাযে হাত তুললেন না, গলাগলি কবে বেবিযে গেলেন[২]। }

১৪

[করুণা ও ভয]

করুণা ও ভয কখনও উদ্রিক্ত হয দৃশ্য থেকে[৩]। কখনও নাটকেব গঠন ও কাহিনীবিন্যাস থেকে—আব সেটিই হল কাম্য, সেটিই উৎকৃষ্ট শিল্পীব পবিচাযক। কাহিনীব বিন্যাস হবে এমন ভাবে যে নাটক না দেখে, শুধু ঘটনাটি শুনেই একজনেব মনে জাগে আতঙ্ক ও করুণা। ওযদিপুস-এব কাহিনীতে আছে এই গুণ। দৃশ্যেব সাহায্যে ভয ও করুণা জাগানো শিল্পেব দিক থেকে নিকৃষ্টতব, যদিও বেশী ব্যযসাপেক্ষ। আব যে সব নাটকে দৃশ্যেব

---

১ ἀσθένεια 'দুর্বলতা'।

২ বন্ধনীভুক্ত লাইনটি এল্‌স্ তাঁব অনুবাদে পরিত্যাগ কবেছেন। লাইনটি অবশ্যই খাপছাডা। কিন্তু যেহেতু ক্যাসেলেব সংস্কবণে লাইনটি আছে, সেজন্য এটিকে আমি বন্ধনীর মধ্যে রাখলাম।

৩ এউমেনিদেস নাটকে 'ফিউরিজ' (Furies)-দেব ভয়াবহ আবির্ভাব দেখে কোন কোন দর্শক মূর্ছিত হযে পডেছিলেন এমন শোনা যায।

সাহায্যে ভয় জাগানো হয না, হয় শুধু বিস্ময, তাদেব মধ্যে ট্রাজেডিব কোন গুণ নেই।[১]

(মনে বাখতে হবে) আমবা ট্রাজেডিতে নানাবকম আনন্দ সন্ধান কবি না, কবি শুধু সেই বিশেষ আনন্দেব, যা বিশেষভাবে ট্রাজেডিব আনন্দ। ট্রাজেডিব কবিব লক্ষ্য হল অনুকবণেব সাহায্যে সেই আনন্দ সৃষ্টি কবা যা ভয ও করুণাব থেকে জন্ম নেয, আব কবি তা সৃষ্টি কববেন কাহিনীব সাহায্যে। কাজেই বোঝা দবকাব কোন ধবনেব ঘটনা ভয ও করুণাব জন্মদাতা। এই ধরনেব ঘটনা ঘটবে তাঁদেবই মধ্যে যাঁবা হয পবস্পবেব শত্রু, অথবা মিত্র, অথবা ছুটোব কোনটাই নন। যদি শত্রুতে শত্রুতে ঘটনা হয তাহলে তাব মধ্যে কাজ বা উদ্দেশ্যেব দিক থেকে করুণাব কিছু নেই, যদি না অবশ্য (কেউ) বলেন যে ছুঃখ মাত্রেই করুণাব উৎস। আবাব লোকগুলি যদি বন্ধুও না হয, শত্রু ও না হয, তাহলেও একই কথা। কিন্তু যখন বন্ধুতে বন্ধুতে (সংঘর্ষেব ফলে) আসে ছুর্দশা, যেমন ভাই ভাইকে, পুত্র পিতাকে, মা সন্তানকে, সন্তান মাকে হত্যা কবছে কিংবা হত্যা কবতে চাইছে, কিংবা অনুরূপ কিছু কবতে চাইছে—(তখন যা ঘটে) তাই হল আমাদেব পক্ষে মূল্যবান ঘটনা।

প্রচলিত কাহিনীগুলিকে পবিবর্তিত কবা ঠিক নয, যেমন ধবা যাক, ক্লু্যতাযম্‌নেসত্রা ওবেস্‌তেস এব দ্বাবা নিহত হচ্ছেন কিংবা আলক্‌মাযওন এবিফুলে-কে হত্যা কবছে। কবি দেখাবেন উদ্‌ভাবনী শক্তি এবং প্রচলিত কাহিনীব নিপুণ ব্যবহাব।

---

১ অষ্টাদশ পবিচ্ছেদেও আবিস্টটল এই সব দৃশ্যনির্ভব নাটকের কথা বলেছেন। গ্রীক ট্রাজেডিব শ্রেষ্ঠত্ব তার নাট্যগুণে, তার কাব্যগুণে, রঙ্গমঞ্চের ওপর দর্শক চক্ষুবঞ্জক ঘটনা সৃষ্টিতে নয। ব্যবসাযিক নাট্য প্রযোজনায প্রাযই চমকপ্রদ ঘটনাব দ্বারা দর্শকদের চমৎকৃত কবার চেষ্টা কবা হয—আরিস্টটল তাদের বিশেষ সম্মান দিতে রাজী নন।

নিপুণ ব্যবহার বলতে কি বোঝায় তার ব্যাখ্যা করা দরকার। প্রাচীনেরা যেভাবে তাঁদের চরিত্রগুলি তৈরী করেছিলেন সেইভাবেই সচেতনভাবে, সমস্ত তথ্য সম্বন্ধে জ্ঞান নিয়েই, ঘটনাগুলি সাজানো যেতে পারে, যেমন এউরিপিদেসের মেদেয়া নাটকে সন্তান হত্যার ঘটনা। কিংবা ঘটনার ভয়াবহতা না বুঝেও তারা কাজ করতে পারে, এবং পরে সেই ঘটনার তাৎপর্য বুঝতে পারে, যেমন সোফোক্লেস-এর ওয়দিপুস। এগুলি অবশ্য নাটকের বাইরের ঘটনা[১]। কিন্তু নাটকের মধ্যেও এমন ঘটনা ঘটতে পারে, যেমন আসতুদামাস[২]-এর লেখা আল্‌ক্‌মাইওন নাটকে, কিংবা তেলেগোনোস[৩] যেমন করেছিল 'আহত ওদুস্‌সেউস' নাটকে। তৃতীয় পন্থা হল অজ্ঞানতা-বশত কোন কোন কাজ করতে যাওয়া এবং কাজটি সম্পন্ন হবার আগেই কাজের প্রকৃতি সম্বন্ধে সচেতনতা বা জ্ঞানোদয়। এগুলি ছাড়া আর কোন পথ নেই, হয় কাজটি হবে অথবা হবে না, সচেতন-ভাবেই হোক আর অজ্ঞানেই হোক।

সম্পূর্ণ সচেতনভাবে একটি কাজ করার জন্য প্রস্তুত হয়ে, শেষ পর্যন্ত কিছুই না করার মত নিকৃষ্ট ব্যাপার আর কিছু নেই। তা আমাদের পীড়িত করে, অথচ ট্রাজেডির অনুভূতি জাগায় না, এবং কান যন্ত্রণার বোধ সেখানে থাকে না। কাজেই এই ধরণের ব্যাপার কেউ করেন না, দুএকটি ব্যতিক্রম অবশ্যই আছে, যেমন হায়মোন এবং ক্রেওন[৪] আন্তিগোনে নাটকে।

---

১ ওয়দিপুসের পিতৃহত্যার ঘটনা নাটকের বাইরে অর্থাৎ নাটক শুরু হবার আগেই তা সংঘটিত।

২ খৃ পূ চতুর্থ শতাব্দীর নাট্যকার।

৩ গ্রীক পুরাণ অনুসারে ওদুস্‌সেউসও কির্কি (সার্সি)-র পুত্র। অজ্ঞাতসারে পিতাকে হত্যা করেছিল।

৪ ক্রেওনের পুত্র হায়মোন। হায়মোনকে মৃতা আন্তিগোনের সঙ্গে আলিঙ্গনাবদ্ধ অবস্থায় তার পিতা দেখতে পায় তখন হায়মোন তরবারী দিয়ে পিতাকে আক্রমণ করতে যান, এবং লক্ষ্যভ্রষ্ট হন, ফলে পিতার মৃত্যু হলনা।

এবপব আসে পবিকল্পিত কাজ সম্পন্ন কবাব প্রসঙ্গ। অজ্ঞানতা-বশত একটি কাজ কবে পবে সত্য জানা অনেক ভালো। কাবণ তা আমাদেব পীড়িত কবে না, অথচ (সত্য উদ্‌ঘাটনেব পব) আমাদেব সচকিত করে। সবচেযে শ্রেষ্ঠ হল অবশ্য শেষ পন্থাটি: ক্রেস্‌ফোন্‌তেস[১] নাটকে যেমন মেবোপে তাঁব সন্তানকে হত্যা কবাব জন্য প্রস্তুত হচ্ছেন কিন্তু শেষ পর্যন্ত সত্য জানতে পেবে তাকে হত্যা কবলেন না, কিংবা ইফিগেনেইয়া[২] নাটকে বোনেব ভাইকে হত্যাব প্রস্তুতি, বা হেল্লে[৩] নাটকে মা-কে পবিত্যাগ কবাব আগেব মুহূর্তেই সত্য উদ্‌ঘাটিত হচ্ছে।[৪]

এই জন্যই আগে বলেছি[৫] কেন কযেকটি পবিবাব নিযে ট্রাজেডি গড়ে উঠেছে। কোন চেষ্টাব ফলে নয, প্রায দৈবাৎই কবিবা আবিষ্কাব কবেছেন কীভাবে তাঁদেব কাহিনীব মধ্যে এই ধবণেব

---

১ এউবিপিদেসেব লেখা নাটক পোলিফোন্‌তেস মেস্সেনিযাব রাজা ক্রেস্‌ফোনতেসকে হত্যা ক'বে তাঁর বাজ্য অধিকাব কবেন এবং স্ত্রী মেবোপে-কে বিবাহ কবেন। মেবোপে তাঁব সন্তানকে অন্যদেশে লুকিযে বেখেছিলেন—পুত্র যখন প্রতিশোধ নিতে ফিবে এল তখন জননী তাকে ভুলক্রমে হত্যা কবতে যাচ্ছিলেন কিন্তু শেষ পর্যন্ত তাকে চিনতে পাবলেন এবং পুত্র পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে সমর্থ হলেন।

২ দ্রষ্টব্য একাদশ অধ্যায।

৩ নাট্যকাব এবং নাটক সম্বন্ধে কিছু জানা যাযনি।

৪ আবিস্টটলেব এই মন্তব্য একটু বিভ্রান্তিকব। যদি সত্য উদ্‌ঘাটনেব ফলে শেষ পর্যন্ত ভযাবহ ক্রিযাটি সম্পন্ন না হয, তাহলে তো নাটকেব পবিণতি হবে সুখে। অথচ তিনি সে বকম পবিণাম-রমণীয নাটককে উৎকৃষ্ট ট্রাজেডি বলেননি। বাইওযাটাব বলেছেন The criterion which now determines the relative value of these possible situations is a moral one their effect not on the emotions but on the moral sensibility of the audience

৫ ত্রযোদশ পরিচ্ছেদ।

ঘটনাব সৃষ্টি কবতে হয। সেই জন্য যে সব পবিবাবে এই ধবণেব সর্বনাশী ঘটনা ঘটেছে তাদেব অবলম্বন কবে নাটক বচনা কবেন। ঘটনাব সন্নিবেশ এবং যথার্থ ধবণেব কাহিনী সম্বন্ধে আমবা যথেষ্টই বললাম।

১৫

[চরিত্র বচনা]

চবিত্র বচনায চাবটি ব্যাপাবে লক্ষ্য দিতে হবে। প্রথম এবং সবচেযে গুরুত্বপূর্ণ হল যে চবিত্রটি ভালো[১] হওযা চাই। আগেই বলেছি[২] চবিত্র পবিস্ফুট হবে কথায এবং কাজে, এবং তাব মধ্যে থাকবে একটি সিদ্ধান্ত। যদি সিদ্ধান্তটি উৎকৃষ্ট হয, চবিত্রও উৎকৃষ্ট হবে। এটি অবশ্য আপেক্ষিক ব্যাপাব, একজন লোকেব পক্ষে এক এক বকম। একটি স্ত্রী চবিত্র কিংবা ক্রীতদাস চবিত্রও উন্নত হতে পাবে—যদিও বলা হযে থাকে যে স্ত্রীলোক (পুরুষেব চেযে) নিকৃষ্টতব এবং ক্রীতদাস সম্পূর্ণভাবেই নিকৃষ্ট। দ্বিতীয লক্ষ্য হল, চবিত্রটি হবে স্বাভাবিক (বা যথাযথ)। পৌরুষদৃপ্ত চবিত্র (খুবই) সম্ভব, কিন্তু একটি নাবী চবিত্রেব পক্ষে পুরুষোচিত ভাব বা বাক্-চতুবালি যথাসথ নয।[৩] তৃতীয লক্ষ্য হল চবিত্র হবে 'অনুগত'।[৪] (এবং এই আনুগত্য) 'ভালো' বা 'স্বাভাবিকতা'-ব (ধাবণা থেকে) স্বতন্ত্র। চতুর্থত চবিত্রে থাকবে সঙ্গতি। মূলে

---

১ *Άριστός* শব্দটিব ব্যঞ্জনা নৈতিক দিক থেকে 'ভালো'। এই শব্দটিই যীশুব বিশেষণ হিশেবে ব্যবহৃত : খৃস্ট।

২ ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

৩ এখানে মূল পাঠ খুব স্পষ্ট নয।

৪ *τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον ὅμοιον* মানে 'মতো' ন্যায' অর্থাৎ সমস্ত পদগুচ্ছেব মানে প্রথাব অনুগত, প্রথাসিদ্ধ। যেমন আখিল্লেসকে করুণচিত্ত, কিংবা ওডুস্সেউসকে নির্বোধরূপে চিত্রিত কবলে প্রথা বিবোধী কাজ হবে। তুলনীয : সংস্কৃত অলঙ্কাব শাস্ত্রের সিদ্ধরস।

যদি অসঙ্গতি থাকে, সেই অসঙ্গতিব মধ্যেও সঙ্গতি দেখাতে হবে।[১]

অকাবণ মন্দ চবিত্রেব উদাহবণ হল ওবেস্‌তেস নাটকেব মেনেলাওস চবিত্রটি[২], অযথার্থ এবং অনুপযোগী চবিত্রেব উদাহবণ হল স্কুল্লা[৩] নাটকে ওডুস্‌সেউসেব বিলাপ, মেলানিপ্পেব সংলাপ[৪], আব অসঙ্গত চবিত্রেব উদাহবণ হল ইফিগেনেইযা আউলিদি নাটকেব ইফিগেনেইযা, কাবণ তাব প্রথম দিকেব বিনীত ভাবেব সঙ্গে পববর্তী আচবণেব মিল নেই।[৫] ঘটনাবিন্যাসেব মতই চবিত্র বচনাতেও লক্ষ্য হওযা উচিত, যা সম্ভাব্য, যা অনিবার্য, যাতে ক'বে বোঝা যায একটি চবিত্রেব পক্ষে এই সব বলা বা কবা সম্ভব, (কিংবা) এই ঘটনাব পবে ওই ঘটনাব আবির্ভাব সম্ভব বা অনিবার্য।[৬]

---

১ ‘ὁ’μως ο’’μαλῶς ἀνώμαλον δεῖ δεῖ εἶναι “সঙ্গতভাবে অসঙ্গত হবে”।

২ এই চবিত্রটিব প্রতি আবিস্টটল খুবই বিরূপ ছিলেন।

৩ স্কুল্লা (σκυλλα) তিমোথেস-এর লেখা দিথুবামব কাব্য।

৪ এব একটি মাত্র অংশ পাওযা গেছে। আবিস্টটলেব মতে নারীব মুখে অশোভন (অসংগত) কথা এই সংলাপে আছে।

৫ এখানে আবিস্টটলেব সঙ্গে একমত হওযা কঠিন। যখন ইফিগেনেইযাকে বলি দেবাব প্রস্তাব এল তখন সে অসহাযা বালিকাব মত কেঁদেছে, প্রার্থনা কবেছে। কিন্তু যখন আখিল্লেস তাব জন্য যুদ্ধ কবতে, প্রাণ দিতে প্রস্তুত হযেছে তখন তাব মধ্যে এসেছে পবিবর্তন। সে অনুভব করেছে তাব শক্তি, সে বলেছে আখিল্লেসেব জীবন অনেক মূল্যবান, সে গ্রীসেব জন্য মৃত্যুব জন্য প্রস্তুত। যদি তাকে বলি দিলে গ্রীসেব মঙ্গল তাহলে সে বলি দেবে নিজেকে। ইফিগেনেইযার এই মহত্ত্বের কাছে আখিল্লেসেব মহত্ত্বও ম্লান হযে যায। গিলবার্ট মারে দুঃখে লিখেছেন : Aristotle—such are the pitfalls in the way of human critics—takes her as a type of inconsistency Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature,* London, 1897, 4th impression 1907, p 256

৬ আরিস্টটলেব মতে চরিত্রবচনায চারটি জিনিশেব প্রতি লক্ষ্য বাখতে হবে : উৎকর্ষ, যাথার্থ্য, মূলানুগতা এবং সঙ্গতি।

কাহিনীব গ্রন্থিমোচন[১] হবে কাহিনীব মধ্য থেকেই, কোন অতিপ্রাকৃত[২] পদ্ধতিতে নয়—যেমন ঘটেছে মেদেযা[৩] নাটকে কিংবা ইলিযাদ-এ গ্রীকদেব ট্রয ছেড়ে চলে যাবাব ঘটনায।[৪] অতিপ্রাকৃতেব ব্যবহাব হতে পাবে শুধু কাহিনীব বাইবে, হয অতীতে যা ঘটেছে, যা মানুষেব জ্ঞানেব বাইবে, অথবা ভবিষ্যতে যা ঘটতে পাবে, যা ভবিষ্যদ্বাণীব মধ্যে দিযে ব্যক্ত কবা চলে—কাবণ আমবা বলে থাকি দেবতাবা ত্রিকালদর্শী। কিন্তু নাটকেব ঘটনার মধ্যে এমন কিছু থাকবে না যা অব্যাখ্যেয। আব যদি সে বকম কিছু দবকাব হয তা থাকবে নাটকেব বাইবে, যেমন সোফোক্লেসেব ওযদিপুসে।

[চবিত্র বচনাব আদর্শ]

যেহেতু ট্রাজেডি হল আমাদেব চেযে উন্নততব মানুষেব অনুকবণ, আমবা উৎকৃষ্ট 'পোবট্রেট'-বচযিতাদেব বীতিই অনুসবণ কবব। তাঁবা কি কবেন? তাঁবা মূলেব সঙ্গে সাদৃশ্য সৃষ্টি ও বৈশিষ্ট্য প্রতিফলন এমন ভাবে কবেন যে মূলেব চেযে চিত্রটি সুন্দবতব। সেই বকমই কবি যখন মানুষেব অনুকবণ কবছেন—সেই মানুষবা হযত ক্রোধী,

---

১ দ্রষ্টব্য অষ্টাদশ পবিচ্ছেদে।

২ মূলশব্দ: *μηχανη* এই শব্দ থেকেই ইংবেজি machine শব্দের উৎপত্তি। 'মেখানে'-র অর্থ 'যান' বা 'বথ'। একধবণের পুলি সংযুক্ত ক্রেন রঙ্গমঞ্চেব বাঁদিকেব পেছনে থাকত। এই ক্রেনে ক'রে দেবতা বা নাযককে মাটি থেকে শূন্যে তোলা সম্ভব হত। দুর্বল নাট্যকাব যখন কাহিনীব গ্রন্থিমোচনে ব্যর্থ হতেন তখন অলৌকিক ব্যাপাবেব আশ্রয নিতেন, অ্যাবিস্টটল তাব প্রতিবাদ করছেন।

৩ এউরিপিদেসের রচনা। নাযিকা তাঁব সন্তানদেব হত্যা কবার পর সূর্যেব বথে চেপে উধাও হলেন।

৪ ইলিযাদ (২। ১৫৫-৮৯) হঠাৎ দেবী আথেনী আবির্ভূত হযে গ্রীকদের চলে যাওযা বোধ কবলেন।

হয়ত অলস, কিংবা তাঁদের আরো অনেক রকম বৈশিষ্ট্য আছে—তখন তিনি তাঁদের স্বভাব যেমন পরিস্ফুট করবেন, তেমনই তাঁদের যথার্থ করে তুলবেন। (ক্রোধী মানুষের উদাহরণ হিশেবে) ধরা যেতে পারে হোমার ও আগাথোনের আখিল্লেস।[১]

এই সব সূত্র মনে রাখতে হবে, সেই সঙ্গে দৃশ্যের আবেদনের[২] কথাও। কবির সঙ্গে সেই কাজের যোগ অত্যন্ত ঘনিষ্ঠ এবং এখানেই ভুল করার সম্ভাবনা যথেষ্ট। এ ব্যাপারে অবশ্য প্রকাশিত গ্রন্থে[৩] অনেক আলোচনা করা হয়েছে।

১৬

[উদ্ঘাটনের শ্রেণী বিভাগ]

উদ্ঘাটন যে কী, তা আগেই বলেছি।[৪] উদ্ঘাটনের শ্রেণী বিভাগের প্রসঙ্গে প্রথমেই বলা যাক সবচেয়ে অ-শিল্পরীতির শ্রেণীর কথা, অক্ষমতার ফলে কবিদের মধ্যে যার ব্যবহার সবচেয়ে বেশী। সেটি হল কোন চিহ্ন বা বস্তু দেখে উদ্ঘাটন। এই চিহ্নের অনেকগুলি জন্মসূত্রে পাওয়া।[৫] যেমন পৃথিবী-জাত ভল্লুকদের বর্শা চিহ্ন, কিংবা থুয়েসতেসে কারসিনুসের তারকাচিহ্ন। কতকগুলি তৈরী করা বা অর্জিত, যেমন দেহের ওপর ক্ষতচিহ্ন। (কতকগুলি) অন্য ধরণের চিহ্ন,

---

১ এখানে মূল পাঠে ত্রুটি আছে। বন্ধনীভুক্ত অংশ সম্বন্ধে অনেকের সন্দেহ। সম্ভবত লিপিকার কোন শব্দ জুড়ে দিয়েছেন। হোমারের আখিল্লেসকে আমরা জানি। কিন্তু আগাথোনের আখিল্লেস সম্বন্ধে কিছুই জানি না।

২ দৃশ্যগত আবেদন বলতে রঙ্গমঞ্চের দৃশ্যসজ্জার কথা বোঝানো হচ্ছে।

৩ অনেকেই মনে করেন এই 'প্রকাশিত গ্রন্থ' বলতে আরিস্টটল তাঁর "কবি বিষয়ক" রচনাটি বুঝিয়েছেন।

৪ একাদশ পরিচ্ছেদ দ্রষ্টব্য।

৫ জন্মচিহ্ন: থীবেস-এর কোন কোন বংশের মানুষদের জন্মচিহ্ন 'বর্শা', পেলোপসের বংশধরদের চিহ্ন 'নক্ষত্র'।

যেমন হাব, কিংবা তুবো-তে[১] নৌকাব সাহায্যে উদ্‌ঘাটন। এইসব চিহ্নগুলি ভালোভাবে ব্যবহাব কবা যায়, আবাব খাবাপ ভাবেও। যেমন ক্ষতচিহ্নেব সাহায্যে একভাবে ধাত্রী ওড়ুস্‌সেউস-কে চিহ্নিত কবল আবাব আব একভাবে চিহ্নিত কবল শূকব-পালকবা।[২] কোন বিশেষ উদ্দেশ্য সাধনেব জন্য চিহ্নেব এই ধবণেব ব্যবহাব এবং এই ধবণেব উদ্‌ঘাটন অশৈল্পিক। কিন্তু যেগুলি ঘটনাচক্রেব মধ্যে, বিপ্রতীপতাব সঙ্গে যুক্ত থেকে ঘটে যায়, সেগুলি যথার্থ শৈল্পিক, যেমন ধাত্রী কর্তৃক ওড়ুস্‌সেউসেব স্নানদৃশ্য।

উদ্‌ঘাটনেব দ্বিতীয় শ্রেণীতে পড়ে যেগুলি কবিবা তৈবী কবেন। তৈবী কবা হয বলেই সেগুলিও (বিশেষ) শিল্পগুণান্বিত নয। যেমন ইফিগেনেইযাতে ওবেস্‌তেস্‌ যেভাবে নিজেব পবিচয় উদ্‌ঘাটিত কবলেন।[৩] ইফিগেনেইযাব পবিচয উদ্‌ঘাটিত হচ্ছে একটি চিঠিব

---

১ সোফোক্লেসেব নাটক।

২ ওদিসি ১৯।৩৮৬ এবং ২১।২০৫
প্রথম উদ্‌ঘাটনটি কার্য-কাবণ-সূত্রে জ্ঞাত: একজন অপবিচিত পথিককে এউবিক্লেইযা পা ধোওযাতে গিযে ক্ষতচিহ্নটি দেখল এবং তাব ফলে তাব উদ্‌ঘাটন হল, সে চিনতে পাবল। দ্বিতীয উদ্‌ঘাটন কার্যকাবণসূত্রে জ্ঞাত নয। নিজেব পবিচয প্রমাণেব জন্য একজন তাব ক্ষতচিহ্নটি দেখালেন।

৩ তাউরিদেব দেশে ওবেস্‌তেস আব তাব বন্ধু পুলাদেস এসে পৌঁছলেন ও বন্দী হলেন। দেশেব প্রথানুসাবে তাঁদেব আর্তেমিসেব মন্দিবে বলি দেওযা হবে। ইফিগেনেইযা এই মন্দিবেব পুবোহিত। ইফিগেনেইযা ঠিক কবলেন যে পুলাদেস তাঁব একটি চিঠি নিযে ওবেস্‌তেসেব কাছে গ্রীসে যাবে। তাঁব ধাবণা তাঁব ভাই ওবেস্‌তেস আছে আর্গোসে। যদি চিঠি হাবিযে যায সেজন্য তিনি চিঠিব বক্তব্যও তাঁকে জানালেন। ওই চিঠি শুনে ওবেস্‌তেস জানতে পাবলেন যে ইফিগেনেইযা তাঁব বোন। তখন তিনি বোনের কাছে আত্মপরিচয দিলেন। দ্রষ্টব্য *Iphigenia in Tauris*, translated by Gilbert Murray, Oxford University Press, 1926
এই নাটকটিকে আমবা আধুনিককালে মিলনান্তক নাটক বলব, ট্রাজেডি নয। মাবেব উক্তি: "The *Iphigenia in Tauris*

সাহায্যে, কিন্তু ওরেস্‌তেস্‌ নিজের সম্বন্ধে যা বলছেন তা কাহিনীর প্রয়োজনে নয়, কবির ইচ্ছানুসারে। কাজেই এর ত্রুটি অনেকটা পূর্বোক্ত ত্রুটির মতই, কারণ ওরেস্‌তেস্‌ সঙ্গে কোন একটি চিহ্ন বা অভিজ্ঞান নিয়ে আসতে পারত।[১] এই শ্রেণীতেই পড়ে সোফোক্লেসের তেরেউস্‌ নাটকের বুনন-যন্ত্র।[২]

তৃতীয় শ্রেণীতে পড়ে স্মৃতিগত উদ্‌ঘাটন। একটি জিনিষ দেখে অন্য কিছু মনে পড়া। যেমন দিকায়ওগেনুস রচিত কুপ্রিয়া নাটকে একটি ছবি দেখে কেঁদে ফেলা,[৩] কিংবা আলকিনোস এর কাহিনীতে চারণের গান শুনে কিছু মনে পড়া এবং কান্নায় ভেঙে পড়া[৪] — আর তার ফলেই অন্যরা তাদের চিনতে পারছেন। চতুর্থ শ্রেণীর উদ্‌ঘাটন হল অনুমান নির্ভর। যেমন খোএফোরোয-র মধ্যে দেখি : ‘আমার মত একজন এসেছে, কিন্তু ওরেস্‌তেস্‌ ছাড়া আর কেউ আমার মত নয়, অতএব ওরেস্‌তেস্‌ এসেছে’। ঠিক এই রকমই

---

is not in the modern sense a tragedy, it is a modern paly, beginning in a tragic atmosphere and moving through perils and escapes to a happy end.” কিন্তু আরিস্টটলের এই নাটকের প্রতি অনুরাগের মূল কারণ উদ্‌ঘাটনের নৈপুণ্য। আবার মারের উক্তি উল্লেখযোগ্য : “The recognition scene became to Aristotle a model of what such a scene should be, and the long passage before it, from the entrance of the two princes onward, seems to me one of the most skilful and fascinating in Greek drama” (Preface, X)

১ ওরেস্‌তেস্‌ কোন বিশেষ চিহ্ন বা অভিজ্ঞান দেখান নি।

২ ফিলোমেলা-র জিভ কেটে দেওয়া হয়েছিল ফলে তাঁর পক্ষে কথা বলা সম্ভব ছিল না। তেরেউস যে তাঁকে হরণ করে এনেছিলেন সেই খবরটি তিনি কাপড়ের ওপর সুতো দিয়ে বুনে জানিয়েছিলেন।

৩ তেউকের ছদ্মবেশে সালামিসে এসেছেন। তাঁর পিতার ছবি দেখে তিনি কেঁদে ওঠার ফলে অন্যরা তাঁকে চিনতে পারলেন।

৪ ওদিসি ৮।৫২১

দোষ পোলুযেইডুসেব[১] লেখায ইফিগেনেইযাব ব্যাপাবে ঃ ওবেস্‌তেসেব পক্ষে ভাবা (খুবই) সম্ভব যে একদিন তাঁব বোনকে বলি দেওযা হযেছে, (আব আজ) তাঁব পালা। কিংবা থেওদেকতেস-এব তুদেউস নাটকে তিনি বলছেন যে তাঁব ছেলেকে খুঁজতে এসে তিনি নিজেই মৃত্যুব পথে চলেছেন। সেইবকমই ফিনেইদাযে নাটকে একটি স্থান দেখেই স্ত্রীলোকটি বুঝতে পাবল যে তাবা মৃত্যুমুখী, এই জাযগা থেকেই তাবা একদিন বিতাড়িত হযেছিল।[২]

এছাড়া উদ্‌ঘাটনেব আবো প্রক্রিযা আছে, যা দর্শকেব দিক থেকে অনুমান নির্ভব। যেমন "ওডুস্‌সেই তো স্পেউদাঙ্গেলুস" (নকল দূত ওডুস্‌সেউস) নাটকে একজন বলল যে, সে ধনুকটা দেখে চিনতে পাববে, যদিও আসলে (আগে) সে কিন্তু ধনুকটা দেখেনি। অন্যবা (এই কথা শুনে) ভাবল যে সত্যি সত্যি সে (বুঝি) ধনুকটা চিনতে পাববে, তাব ফলে তাব পবিচয সম্বন্ধে লোকেব ভুল ধাবণা হল।[৩]

সমস্ত উদ্‌ঘাটনেব মধ্যে শ্রেষ্ঠ হল সেই পদ্ধতি যা ঘটনাব মধ্য থেকে উদ্ভূত, যেখানে সম্ভাব্য ঘটনাব মধ্য দিযে বিস্ময ও চমৎকাবিত্বেব সৃষ্টি হয, যেমন সোফোক্লেসেব ওযদিপুসে কিংবা ইফিগেনেইযায—

---

১ পোলুযেইডুস একজন সোফিস্ট। ওবেস্‌তেস্‌কে যখন বলিব জন্য আনা হযেছে, তখন সে উচ্চস্ববে বলল যে তার বোনের ভাগ্যেও অনুরূপ ঘটনা ঘটছে আব তাব ভাগ্যেও এইবকম মৃত্যু ঘটছে। এই কথা থেকে ইফিগেনেইযা তাকে চিনতে পাবল।

২ এই সব নাটক সম্বন্ধে কিছুই জানা যাযনি। এইসব ক্ষেত্রে চবিত্রগুলি নিশ্চযই উচ্চস্বরে কথা বলছে, তার ফলে অন্যরা তাদের চিনতে পেবেছে।

৩ এখানে মূল পাঠ বেশ দুর্বোধ্য। বোধ হয কোন কোন নাটকে এমন ঘটনা থাকত যাতে দর্শকেব পক্ষে বিভ্রান্তিকর অনুমানের অবকাশ থাকত। যখন শেষ পর্যন্ত সত্য উদ্‌ঘাটিত হত তখন দর্শকেরা অবশ্যই বিশেষ চমৎকৃত বোধ কবতেন। ফাইফ্‌ এই ধরণেব ভ্রান্ত উদ্‌ঘাটনকে ডিটেকটিভ গল্পেব সঙ্গে তুলনা করেছেন।

ইফিগেনেইয়ার পক্ষে চিঠি পাঠাবার ইচ্ছেটা স্বাভাবিক। এগুলি উদ্ঘাটনের একমাত্র দৃশ্য যেখানে কৃত্রিম বা বানানো অভিজ্ঞানের— যেমন হার ইত্যাদি—প্রয়োজন নেই। আর গুণগত দিক থেকে দ্বিতীয় শ্রেণীতে পড়ে অনুমান নির্ভর উদ্ঘাটন।

১৭

[প্রেরণা]

নাট্যকার যখন কাহিনী গড়ছেন, সংলাপের মধ্য দিয়ে তাকে পূর্ণতা দিচ্ছেন, তখন যথা সম্ভব, কাহিনীটিকে প্রত্যক্ষ করার চেষ্টা করতে হবে। তাহলেই তিনি স্পষ্ট ভাবে অনুভব করবেন, যেন ঘটনাগুলি তাঁর চোখের সামনে ঘটছে, বুঝতে পারবেন ঐ অবস্থায় কী কী জিনিশ উপযোগী এবং সম্ভাব্য অসঙ্গতি সম্বন্ধে সতর্ক হতে পারবেন। কার্কিনুসের সমালোচনার কথা মনে রাখা ভালো, (তাঁর একটি নাটকে) আম্ফিয়ারাওসকে মন্দির থেকে ওপরে ওঠানোর ব্যাপার ছিল। নাট্যকার আগে থেকে এই দৃশ্যটি প্রত্যক্ষ করেন নি, কাজেই এর (সম্ভাব্য অসঙ্গতি সম্বন্ধে) খেয়াল করেননি। কিন্তু রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হবার সময় দর্শকেরা (ঐ অসঙ্গতির) প্রতিবাদ জানাল এবং নাটকটি মঞ্চে অসফল হল।[১]

নাটকের পাত্রপাত্রীর দৈহিক আচার আচরণ (অঙ্গভঙ্গী ও অবস্থান সম্বন্ধে) সচেতন হয়ে নাট্যকারের উচিত কাহিনীটিকে পূর্ণতা দেওয়া। দুজন নাট্যকারের প্রতিভা যদি সমস্তরেরও হয়,

---

১ উদাহরণটি খুব স্পষ্ট নয়। বোঝা যাচ্ছে কার্কিনুসের নাটকে এমন একটা অসঙ্গতি ছিল যা রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হবার আগে পর্যন্ত নাট্যকারের দৃষ্টিগোচর হয়নি। মারগোলিউথ বলেছেন যে আম্ফিয়ারাওস যদি দেবতা হন তাহলে তাঁর ওপর থেকে নীচে নেমে আসার কথা, আর যদি মানুষ হন তাহলে তাঁর মন্দির থাকার কথা নয়।

ঐ হুজনেব মধ্যে যিনি প্রকৃতপক্ষে নাটকেব আবেগেব সঙ্গে (গভীবভাবে) যুক্ত তিনিই বেশী বিশ্বাসযোগ্য, যিনি নিজেই উত্তেজিত, তিনিই উত্তেজনা প্রকাশ কবেন, যিনি নিজেই ক্রুদ্ধ তাঁব ক্রোধ প্রকাশই সবচেয়ে বেশী বিশ্বাস্য।[১] এইজন্যই কবিবা হয সহানুভূতিশীল নয ভাবোন্মাদ।[২] দ্বিতীযজন উদ্বুদ্ধ, প্রথমজন ভাবগ্রাহী।

[কাহিনী ও উপকাহিনী]

কাহিনীগড়াব সময, তা সে প্রচলিত বা উদ্ভাবিত যে ধবণেব কাহিনীই হোক না কেন, প্রথমে তাব রূপবেখাটি চিহ্নিত কবে নিতে হবে, তাব পবে উপকাহিনী দিযে তাকে ভবে তুলতে হবে। রূপবেখাটি এইভাবে দেখতে হবে—ইফিগেনেইযাকে উদাহবণ হিসাবে নেওযা যাক:

> একজন কুমাবীকে দেবতাব উদ্দেশ্যে বলিব জন্য সমর্পণ কবা হযেছিল। সে তাব পবিচিতজনেব কাছ থেকে (দৈবশক্তিতে) অন্যদেশে আনীত হল, সেখানে সে হল সেই দেশেব পুবোহিত। এই দেশেব নিযম হল যে অপবিচিত বিদেশী যদি এই দেশে আসে তাকে দেবতাব কাছে বলি দিতে হবে। কিছুকাল পবে এই (নতুন) পুবোহিতেব ভাই সেদেশে উপস্থিত হল। তাকে যে দেবতাবাই সে দেশে যেতে বলেছিলেন, বা তাব যাত্রাব কী উদ্দেশ্য ছিল, সেসব ব্যাপাব কাহিনীব রূপবেখাব অন্তর্গত নয। (যাই হোক) সে এল, ধবা পড়ল এবং দেবতাব উদ্দেশে উৎসর্গীকৃত হবাব মুহূর্তে সে

১ সমগ্র বচনাটিতে এই একমাত্র জাযগা যেখানে আবিস্টটল নাট্যকাব বা কবিব নিজেব আবেগেব প্রসঙ্গ তুলেছেন।

২ *διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ.* প্লেটোও বলেছিলেন যে প্রতিভা এবং উন্মাদনা সমগোত্রীয।

নিজের পরিচয় উদ্ঘাটিত করল একটি বিশেষ পদ্ধতিতে—হয় এউরিপিদেসের পদ্ধতিতে, নয় পোলুযেইদোসের পদ্ধতিতে।[১] সে যখন বলল যে, শুধু যে আমার বোনই দেবতার কাছে উৎসর্গীকৃত হয়েছে তাই নয়, আমার ভাগ্যও সেইরকম। এরকম কথা বলা তার পক্ষে খুবই স্বাভাবিক। আর তার ফলেই (তার পরিচয় উদ্ঘাটিত হল) এবং তার প্রাণ বাঁচল। এর পরের কাজ হল চরিত্রগুলির নামকরণ ও উপকাহিনী রচনা। নাট্যকারের খেয়াল রাখতে হবে যে উপকাহিনীগুলি যেন কাহিনীর সঙ্গে যুক্ত হয়। যেমন ধরা যাক, ওরেস্তেসের পাগলামির ফলে সে বন্দী হল, তার ফলেই কিন্তু সে মুক্তি পেল, কারণ বন্দীকে পরিমার্জিত[২] করতে হবে।[৩]

নাটকে উপকাহিনীগুলি ছোট ছোট, কিন্তু উপকাহিনীর ফলেই মহাকাব্য বিস্তৃতি পায়। ওদিসির কাহিনী ছোট। একজন লোক বহুদিন ধরে দেশের বাইরে, তাকে অনুসরণ করছেন পোসেইদোন। লোকটি নিঃসঙ্গ। তাছাড়া তার নিজের রাজ্যের অবস্থা হল এই, সেখানে তার স্ত্রীর পাণিপ্রার্থীরা তার সব ধনসম্পদ লুটেপুটে নিচ্ছে এবং তার সন্তানের বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্র করে চলেছে। সে ঝঞ্ঝাতাড়িত হয়ে একদিন দেশে পৌছল, আত্মপ্রকাশ করল, শত্রুদের হত্যা করল এবং নিজেকে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করল। এই হল মূল কাহিনী। এ ছাড়া আর যা কিছু আছে সবই উপকাহিনী।

---

১ ষোড়শ পরিচ্ছেদে পোলুযেইদোসের উল্লেখ আছে।

২ পরিমার্জনা অর্থে এখানে *καθάρσις* শব্দটি ব্যবহার করা হয়েছে।

৩ ওরেস্তেস্‌কে বলি দেবার আগে সে পাগলামি করছিল। ইফিগেনেইয়া বললেন যে আর্তেমিসের মূর্তি এই বিদেশীর সংস্পর্শে অপবিত্র হয়ে গেছে, কাজেই মূর্তি এবং বিদেশী উভয়কেই সমুদ্রজলে ধুয়ে শুদ্ধ করতে হবে। সমুদ্রে যাবার সুযোগ পেয়ে ভাইবোন নৌকো করে সেই দেশ থেকে পালালেন। পালিয়ে যাবার ব্যাপারটি কাহিনীর রূপরেখার অন্তর্গত, কিন্তু কীভাবে পালাতে হবে সেটা হল উপকাহিনীর অন্তর্গত।

১৮

[গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন]

সব ট্রাজেডিতেই থাকে গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন।[১] কাহিনীব বাইবেব কিছু ঘটনা আব ভেতবেব কোন কোন ঘটনা মিলে গ্রন্থিবন্ধনেব কাজ কবে, আব বাকী সব ঘটনাব কাজ হল গ্রন্থিমোচন। আমি বলতে চাই, কাহিনীব শুরু থেকে ভাগ্য-পবিবর্তনেব সূচনা পর্যন্ত, অর্থাৎ সৌভাগ্য থেকে দুর্ভাগ্য বা দুর্ভাগ্য থেকে সৌভাগ্যেব সূচনা পর্যন্ত হল গ্রন্থিবন্ধনেব পর্ব। আব ভাগ্য-পবিবর্তনেব সূচনা থেকে শেষ পর্যন্ত হল গ্রন্থিমোচনেব পালা। যেমন ধবা যাক থেওদেকতেস-এব লুন্‌কেউস নাটকে[২] শিশুটিকে বন্দী কবা এবং তাব আগে যত কিছু ঘটেছে সবই গ্রন্থিবন্ধনেব ব্যাপাব, আব হত্যাব অপবাধ থেকে নাটকেব শেষ পর্যন্ত গ্রন্থিমোচন।

[চাব বকমেব ট্রাজেডি]

ট্রাজেডি চাব বকমেব, ট্রাজেডিব উপাদান যেমন চাবটি।[৩] প্রথম হলঃ জটিল যেখানে বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটনেব ওপবই নাটক নির্ভবশীল। (দ্বিতীয়) যন্ত্রণাব ট্রাজেডি, যেমন আজাক্স বা ইকজিওন

---

১ গ্রীক শব্দগুলি প্রাত্যহিক জীবনেব থেকে নেওয়া: δέσις (গিঁট দেওয়া) আব λύσις (জট ছাড়ানো)।

২ দ্রষ্টব্য একাদশ অধ্যায।

৩ এব আগে আরিস্টটল ট্রাজেডিব ছটি উপাদান (অঙ্গ)-এব কথা বলেছিলেন—কাহিনী, চবিত্র অভিপ্রায, ভাষা, সঙ্গীত ও দৃশ্য। এখন বললেন চাবটি। এই দুই উক্তির মধ্যে সঙ্গতি দেখা যাচ্ছে না। কাহিনী সম্পর্কে বলেছেন তাব কযেকটি অংশ বিপ্রতীপতা, উদ্‌ঘাটন, বিপর্যয়। ট্রাজেডিব প্রথম শ্রেণী অর্থাৎ জটিল ট্রাজেডি কাহিনীর প্রথম দুটি উপাদানেব সঙ্গে যুক্ত। যন্ত্রণাব ট্রাজেডিব যোগ যন্ত্রণা বা

নাটক। (তৃতীয়) চবিত্রেব ট্রাজেডি যেমন প্‌থিওতিদেস, বা পেলেউস্‌ নাটক। আব চতুর্থ হল দৃশ্যেব ট্রাজেডি, যেমন ফোবকিদেস, বা প্রোমেথেউস[১]—এদেব প্রত্যেকটি দৃশ্যই হল মৃত্যুপুবী হাদেস-এ। চেষ্টা কবা উচিত যাতে একজন নাট্যকাব চাব শ্রেণীব ট্রাজেডি বচনাতেই যেন সফলকাম হন। [illegible]ন্তত প্রধান বা যতগুলি সম্ভব ততগুলি শ্রেণীব ট্রাজেডি লেখাতে সফল হওযাব চেষ্টা কবা দবকাব, বিশেষত আজকাল যখন ট্রাজেডিব কবিদেব নিন্দামন্দ প্রাযই হয। প্রত্যেক শ্রেণীতেই এক একজন উৎকৃষ্ট কবি আছেন। দাবী উঠেছে যে তাঁবা অন্য শ্রেণীব বচনাতেও

বিপর্যযেব সঙ্গে। চবিত্রের ট্রাজেডিব সঙ্গে চবিত্রেব যোগ। কিন্তু ট্রাজেডির চতুর্থ শ্রেণী অর্থাৎ দৃশ্যেব ট্রাজেডিব সঙ্গে কাব সম্পর্ক? আবিস্টটল এ ব্যাপাবে কোন স্পষ্ট আলোচনা কবেন নি।

চতুবিংশ পবিচ্ছেদে মহাকাব্যেব আলোচনায বলা হযেছে "মহাকাব্যেব বিভিন্ন শ্রেণী ট্রাজেডিব বিভিন্ন শ্রেণীব মত"। মহাকাব্যেব শ্রেণী হল: সবল মহাকাব্য, জটিল মহাকাব্য, বিশ্বস্ততাব মহাকাব্য, এবং চবিত্রেব মহাকাব্য। এই উক্তি অনুসাবে ট্রাজেডিব শ্রেণী বিভাগে "সবল" ট্রাজেডি থাকা উচিত ছিল।

চতুর্থ শ্রেণীব ট্রাজেডি সম্বন্ধে যেখানে বলা হযেছে, সে পাঠ খুব স্পষ্ট নয, সম্ভবত শুদ্ধও নয। বাইওযাটাব পড়েছেন *'o'ψις* দর্শনীয, বুচাব পড়েছেন *ἁπλῆ* সবল। বাইওযাটাবের পাঠই মোটামুটি গৃহীত। বুচাবেব পাঠ গ্রহণ কবলে মহাকাব্য ও ট্রাজেডিব শ্রেণী সম্পর্কে আবিস্টটলেব মতেব সঙ্গে বর্তমান শ্রেণীবিভাগেব সঙ্গতি খুঁজে পাওযা যায। কিন্তু এখানে যে উদাহবণ দিচ্ছেন তাতে আবাব বাইওযাটাবেব পাঠেব সঙ্গতি বেশী। দৃশ্যেব ট্রাজেডিব যে উদাহবণ দিযেছেন সেগুলিব প্রত্যেকটিবই পটভূমি মৃত্যুলোক। গ্রাব বলেছেন মৃত্যুপুবী যখন এই সব নাটকেব ঘটনাব স্থান, তখন সম্ভবত এই সব নাটকে দর্শনীযতাব ওপবই বেশী জোব দেওযা হযেছে।

১ আযসখুলোসেব লেখা, তবে এটি পবিচিত 'প্রমিথিউস বাউণ্ড' নয, এটি একটি সাতুর নাটক। এই বাক্যেই উদ্ধৃত প্‌থিওতিদেস নাটকটি সোফোক্লেসেব লেখা, আব পেনেউস নামে নাটক সোফোক্লেস এবং এউবিপিদেস উভযেই লিখছেন।

এগিযে আসুন।[১] ট্রাজেডিগুলিতে শ্রেণীবদ্ধ কবতে হবে কাহিনীব দিক থেকে। অর্থাৎ যাদেব মধ্যে একই ধবনেব গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থি-মোচনেব বীতি তাদেব এক শ্রেণীতে ফেলতে হবে। কেউ কেউ গ্রন্থিবন্ধনে সিদ্ধ, কিন্তু গ্রন্থিমোচনে কাঁচা। দুই বীতিই আযত্ত কবতে হবে।[১]

[ট্রাজেডিব গঠন]

মনে বাখতে হবে, একথা অবশ্য আগেই বলেছি, যে ট্রাজেডি যেন মহাকাব্যেব বীতিতে গডা না হয। মহাকাব্যেব বীতি বলতে বোঝাচ্ছি বহু গল্পে গাঁথা একটি কাহিনা। যেমন ধবা যাক, কেউ যদি ইলিযাদেব পুবো কাহিনীটি ট্রাজেডিতে রূপাযিত কবতে চান। ইলিযাদ দীঘ কাহিনী, আব সেই দৈর্ঘ্যেব ফলেই তাব অংশ বিশেষ একটি উপযোগী আযতন লাভ কবেছে, কিন্তু ট্রাজেডিতে ঐ বকম দৈর্ঘ্যেব পবিণাম অস্বস্তিকব। এব প্রমাণ হল যাঁবাই এউবিপিদেসেব মত ট্রযপতন কাহিনীব অংশ বিশেষ না নিযে সমগ্র কাহিনীটিবই নাট্যরূপ দিতে চেযেছেন, কিংবা আযসখুলোসেব মত না-ক'বে নিওবিব সমগ্র কাহিনী নাট্যাযিত কবতে চেযেছেন, তাঁবা হয ব্যর্থ হযেছেন, নযত প্রতিযোগিতায খুবই খাবাপ কবেছেন। আগাথোন শুধু এই কাবণেই অসফল হযেছেন।

অথচ বিপ্রতীপতা সৃষ্টিতে, সবল কাহিনী গডায[২] তাঁবা আশ্চয ক্ষমতা দেখিযেছেন, এবং ট্রাজেডিব যে পবিণামী আবেদন আমাদেব

১-১ এই অংশটি দিযেই বাইওযাটাব এই অনুচ্ছেদ শুরু কবেছেন অর্থাৎ 'ট্রাজেডি চাব বকমেব, ট্রাজেডিব উপাদান যেমন চাবটি'— ইত্যাদিব আগেই এই অংশটি ব্যবহাব কবেছেন। কাসেল তাঁব প্রামাণ্য সংস্কবণে এই লাইনগুলি অনুচ্ছেদেব শেষে বেখেছেন। সেইজন্য আমিও এদেব অনুচ্ছেদেব শেষে বাখলাম।

২ অর্থাৎ যেখানে কোন বিপ্রতীপতা বা উদ্‌ঘাটন নেই।

স্বাভাবিক অনুভূতিকে[১] তৃপ্ত করে তা সৃষ্টি করেছেন। সেই আবেদন সৃষ্টি হয যখন একজন চতুর অথচ দুষ্ট প্রকৃতির লোক, যেমন সিস্যুফুস, প্রতারিত হয, কিংবা একজন সাহসী অথচ দুর্বৃত্ত পরাজিত হয। এইরকম ঘটনা, আগাথোনের ভাষায খুবই প্রত্যাশিত এবং বহু অসম্ভাব্য ঘটনাই ঘটা সম্ভব।

[কোরাস]

কোরাসকে একজন অভিনেতা হিশেবে গণ্য করতে হবে। কোরাস হবে সমগ্র নাটকের একটি উপাদান, নাটকের ক্রিযাতে অংশ গ্রহণ করবে—এউরিপিদেসের নাটকের মত নয, সোফোক্লেসের নাটকের মত।[২] পরবর্তী নাট্যকারদের রচনায গানের সঙ্গে কাহিনীর যোগ আর নেই, সেজন্য তারা 'ইণ্টারলিউড' হিসেবে গীত হয। আগাথোনই এই রীতির প্রচলন করেন। কিন্তু 'ইণ্টারলিউডে' গান, আর কোন একটি বক্তৃতা বা অন্য কোন নাটক থেকে একটি পুরো দৃশ্য ঢুকিযে দেবার মধ্যে কি পার্থক্য।

১৯

[রীতি ও অভিপ্রায]

ট্রাজেডির অন্যান্য উপাদানগুলি সম্বন্ধে আলোচনা হল। এখন বাকী আছে, রীতি আর অভিপ্রায। অভিপ্রায সম্বন্ধে যা বক্তব্য তা 'ভাষণ-কলা' বিষযক গ্রন্থের বিষযীভূত হবে, কারণ প্রকৃত

---

১ মূল শব্দ φιλάνθρωπον। স্বাভাবিক অনুভূতি আর ট্রাজেডির অনুভূতি স্বতন্ত্র।

২ এউরিপিদেসের নাটকে কোরাসের ব্যবহার সম্বন্ধে দ্রষ্টব্য Grube, *The Drama of Euripides,* London, 1914, pp 96-126

পক্ষে এই ব্যাপাবটি ভাষণ-কলাশাস্ত্রেব। ভাষাব দ্বাবা সৃষ্ট ও উৎপন্ন সমস্ত প্রতিবেদনই অভিপ্রাযেব অন্তর্গত—এব কিছু হল প্রমাণ, (যুক্তি ও) যুক্তি খণ্ডন, করুণা-ভয-ক্রোধ ইত্যাদি অনুভূতিব জাগবণ, বক্তব্যেব অতিবঞ্জন বা লঘুকবণ। এ কথা স্পষ্ট যে, নাটকেব ক্রিযাতে যখন করুণা বা ভয বা অতিবঞ্জনেব ভাব সৃষ্টি কবতে হবে, তখন (ভাষণকলা শাস্ত্রেব) নিযমানুসাবেই তা সম্পন্ন কবতে হবে। পার্থক্য শুধু এই যে, অভিনয ব্যবস্থা ছাডাই অভিপ্রায স্পষ্ট হয, আব ভাষণেব সময বক্তাকে ভাষাব সাহায্যে সেই স্পষ্টতা অর্জন কবতে হয। যদি বক্তৃতা ছাডাই প্রযোজনীয প্রতিবেদন সৃষ্টি হতে পাবে, তাহলে বক্তাব প্রযোজন কি?

ভাষা ব্যবহাবেব সময যে সব বৈচিত্র্য সৃষ্টি কবা হয, ভাষাবীতি প্রসঙ্গে সেইগুলিই আলোচ্য। যেমন ধবা যাক অনুজ্ঞা ও প্রার্থনাব মধ্যে, সবল বক্তব্য ও সতর্ক বচনে, প্রশ্নে ও উত্তবে কি পার্থক্য। এই বিষযগুলি স্বভাবতই ভাষণকলা এবং সেই বিদ্যায পাবদর্শী ব্যক্তিদেবই আলোচনাব যোগ্য। এ বিষযে কবিব অজ্ঞানতা বা জ্ঞানেব জন্য তাঁকে সমালোচনা কবা হয না। প্রোতোগোবাস হোমাবেব সমালোচনা কবেছিলেন যে হোমাব "গাও দেবী ক্রোধেব কাহিনী"[১]—কাব্যাংশটি প্রার্থনা ব'লে মনে কবলেও, (আসলে নাকি) এটি আদেশ। আমবা কি এই সমালোচনা মেনে নিতে পাবি? প্রোতোগোবাস মনে কবেন কাউকে কিছু কবতে বললে বা বাবণ কবলেই সেটা আদেশ।

কাজে কাজেই এ ব্যাপাবে আব আলোচনা কবাব নেই। কাবণ এ ব্যাপাবটি কাব্যশাস্ত্রেব নয, অন্য শাস্ত্রেব অন্তর্গত।

---

১ *Μῆνιν ἄειδε, θεά, πηληιάδεω 'Αχιλῆος*
ουλομένην, ἡ μυρί' 'Αχαιοῖς ἄλγε ἔθηκεν,

ইলিযাদ ১। ১-২

[ভাষা বিচারের প্রাথমিক সূত্র][1]

ভাষারীতির অঙ্গ হল : বর্ণ, দল, সংযোজক, 'আর্থ্রোন', বিশেষ্য, ক্রিয়া, কারক আর পদগুচ্ছ।[২] বর্ণ হল অবিভাজ্য ধ্বনি, প্রত্যেক ধ্বনিই বর্ণ নয়, কিন্তু যারা পরস্পর মিলে অর্থময় ধ্বনি তৈরী করতে পারে তারাই বর্ণ। জীবজন্তুরাও অবিভাজ্য ধ্বনি উচ্চারণ করে, কিন্তু তাদের আমি বর্ণ বলি না।

ধ্বনিকে ভাগ করা চলে (তিন শ্রেণীতে) : স্বর, অর্ধস্বর এবং ব্যঞ্জন। স্বর ধ্বনি হল সেই ধ্বনি যার সঙ্গে অন্য কিছু যুক্ত না হলেও উচ্চার্য, অর্ধস্বরধ্বনি উচ্চারিত হতে গেলে তার সঙ্গে একটি বর্ণ যুক্ত করতে হয়, যেমন Σ (সিগমা [স]) এবং P (রো [র]), ব্যঞ্জনের সঙ্গে আর একটি বর্ণ যুক্ত হলেও উচ্চার্য হয়না, কিন্তু যখন নিজস্ব ধ্বনিযুক্ত একটি বর্ণ তার সঙ্গে যুক্ত হয় তখনই তা উচ্চার্য হয় যেমন Γ (গামা [গ]) কিংবা Δ (দেলতা [দ])। মুখের অবস্থানগত

---

১ পাঠক ইচ্ছে করলে এই পরিচ্ছেদটি উপেক্ষা করতে পারেন। এখানে মূলত ব্যাকরণের কথা আছে এবং সে ব্যাকরণে আমাদের বিশেষ লাভ নেই। যাঁরা অবশ্য আরিস্টটলের ভাষা-চিন্তায় কৌতূহলী তাঁরা এই পরিচ্ছেদের প্রতি আকর্ষণ বোধ করতে পারেন। এই অংশের পাঠ খুবই ত্রুটিপূর্ণ, সে কারণেই বেশ দুর্বোধ্য। দ্বিতীয়ত এই ভাষাচিন্তা খুব সুপরিণত নয়। তৃতীয়ত, আরিস্টটলের আলোচনা গ্রীক ভাষা নির্ভর, কাজেই যাঁদের গ্রীকভাষার সঙ্গে পরিচয় নেই তাঁদের পক্ষে এই পরিচ্ছেদটি অত্যন্ত নীরস। শুধু গ্রন্থের সম্পূর্ণতা রক্ষার জন্যই এই পরিচ্ছেদটির অনুবাদ করলাম।

২ আরিস্টটল ব্যবহৃত শব্দগুলি : *στοιχεῖον* (বর্ণ), *συλλαβή* (দল), *σύνδεσμος* (সংযোজক, অর্থাৎ যাকে আমরা সংযোজক অব্যয় এবং অনুসর্গ বলি দুই-ই এর অন্তর্গত), *ἄρθρον* (ইংরেজিতে কেউ কেউ 'article' অনুবাদ করেছেন), *ὄνομα* (বিশেষ্য), *ῥῆμα* (ক্রিয়া , *πτῶσις* (কারক) আর *λόγος* (পদগুচ্ছ/বাক্য) ।

বিভিন্নতা এবং বিভিন্ন স্থানবিশেষ থেকে নির্গত হবার উপরে বর্ণগুলির পার্থক্য নির্ভরশীল, কখনও অল্পপ্রাণ, কখনও মহাপ্রাণ, কখনও দীর্ঘ কখনও হ্রস্ব এবং কখনও তাদের শ্বাসাঘাত সূক্ষ্ম, কখনও তীব্র, কখনও মধ্যবর্তী। এদের বিশদ আলোচনা ছন্দ শাস্ত্রের অন্তর্গত।

দল হল অর্থহীন ধ্বনি, একটি ব্যঞ্জন এবং একটি ধ্বনিবিশিষ্ট বর্ণের সমষ্টি। যেমন *ΓP*-এর সঙ্গে যদি A যুক্ত নাও হয় তাহলেও একটি দল, যেমন *ΓPA*-ও একটি দল। কিন্তু এসব পার্থক্যের আলোচনাও মূলত ছন্দতত্ত্বের।

সংযোজক হল অর্থহীন ধ্বনি, যারা একটি অর্থময় ধ্বনি বা পদগুচ্ছ গঠনে সাহায্যও করে না, আবার বাধাও দেয় না। এরা পদগুচ্ছের গোড়ায় বসতে পারে না, যেমন μέν (মেন), δή (দে) τοι (তোয) δέ (দে)। এরা অর্থহীন ধ্বনি, কিন্তু এমন হতে পারে যে এরা একটি অর্থময় ধ্বনি এবং পদগুচ্ছ গড়তে পারে, যেমন ἀμφί (আম্ফি), περί (পেরি) ইত্যাদি।

'আরথ্রোন' হল সেই অর্থহীন ধ্বনি যারা একটি বাক্যের আদি, অন্ত অথবা বিভিন্ন অংশগুলিকে চিহ্নিত করে। এদের স্বাভাবিক অবস্থান হল পদগুচ্ছের আদি, মধ্য এবং অন্তে।

বিশেষ্য হল অর্থহীন ধ্বনির অর্থময় সম্মিলিত রূপ। কালের কোন নির্দেশ নেই তার মধ্যে। সংযুক্ত বিশেষ্য (সমাস) গুলিতে বিভিন্ন বিশেষ্যগুলির নিজস্ব কোন অর্থ বজায় থাকেনা। যেমন θεόδωρος কথাটিতে δωρο'ν (দান) কথাটির অর্থ বজায় থাকেনা।

ক্রিয়া হল ধ্বনির অর্থময় সমাহার, কালের বাচক, যদিও বিশেষ্যের মতই এর অংশ বিশেষের নিজস্ব কোন অর্থ নেই। ανθρωπος (মানুষ) বা λευκο'ν (সাদা) কোন কালের বাচক-নয়, কিন্তু βάδιζει (চলে) বা βεβαδικεν (চলেছিল) যথাক্রমে বর্তমান ও অতীতকালের পরিচায়ক।

বিশেষ্য বা ক্রিযাব বিভক্তিযুক্ত রূপ বলতে বোঝানো হয সম্বন্ধ কিংবা কর্ম/সম্প্রদানেব রূপ, কিংবা একবচন বা বহুবচনেব রূপ, কিংবা বোঝায বিশেষ ধবনেব বাক্যভঙ্গী, যেমন প্রশ্ন বা অনুজ্ঞা, *εβαδισεν* (চলেছিল ?)[১] এবং *βάδιζε* (চল !)—এদেব বলব 'কাবক' বা ক্রিযাব বিভক্তিযুক্ত রূপ।

পদগুচ্ছ[২] হল ধ্বনিব অর্থময সমাহাব। সেই ধ্বনিব অনেকগুলি অর্থময হতে পাবে। সব পদগুচ্ছেই যে বিশেষ্য ও ক্রিযা থাকে তা নয, তবে কোন কোন পদগুচ্ছে থাকে, যেমন *α'νθρώπου 'ορισμο's* (মানুষেব সংজ্ঞা)। ক্রিযাহীন পদগুচ্ছ হতে পাবে, কিন্তু পদগুচ্ছেব কোন না কোন অংশেব নিজস্ব অর্থ থাকতেই হবে। যেমন এই উক্তিটিতে *βαδιζει κλέων* (ক্লেওন চলে)—*κλέων* শব্দেব নিজস্ব অর্থ আছে। আবাব পদগুচ্ছেব ঐক্য বুঝতে হবে দুভাবে, হয তা একটি জিনিশ, অথবা তা বহু পদগুচ্ছেব সমাহাব। যেমন ধবা যাক ইলিযাদেব ঐক্য, তা হল এই ধবনেব সমাহাবে, কিন্তু "মানুষেব সংজ্ঞা" একটি পদগুচ্ছ কাবণ তাতে একটি জিনিশই বোঝাচ্ছে।

২১

[কবিভাষা]

বিশেষ্য দুবকমেব : সবল এবং যুক্ত। সবল বিশেষ্য বলতে বোঝাই সেইসব নামশব্দ যাদেব অংশগুলিব নিজস্ব কোন অর্থ নেই, যেমন *γῆ* (পৃথিবী)। যুক্তবিশেষ্য হল তাবা, যাদেব একটি বা

---

১ এই জাযগায অর্থ অস্পষ্ট। গ্রীকে প্রশ্নবোধকতার জন্য ক্রিযাব কোন বিশেষ বিভক্তিজাত রূপ নেই। (যেমন নেই বাংলাভাষায)। তবে আবিস্টটল একথা লিখলেন কেন ? গ্রাব মনে করেন "Aristotle is being careless."

২ গ্রীক *λόγος* শব্দেব বহু অর্থ, যথা 'কথাবার্তা', 'বাক্য', 'বিবৃতি', এমনকি সম্পূর্ণ ভাষণ'।

দুটি অংশেব নিজস্ব মানে আছে, যদিও যুক্ত হবাব পব তাদেব নিজস্ব মানে আব বজায থাকে না। যুক্ত বিশেষ্য হতে পাবে দুই নাম শব্দেব, তিন শব্দেব, চাব শব্দেব অথবা বহু শব্দেব। ধবা যাক এই গুরুগম্ভীব শব্দটি '*Ερμοκαικο'ζανθος*'[১]

বিশেষ্যগুলি হয পবিচিত শব্দ, অথবা অপবিচিত[২] অথবা রূপক অথবা অলঙ্কৃত[৩] অথবা সৃষ্ট অথবা দীর্ঘীকৃত, অথবা সংক্ষেপিত অথবা পবিবর্তিত।[৪] পবিচিত শব্দ ব্যবহাব কবে সকলেই, অল্প পবিচিত শব্দেব ব্যবহাব কবে কেউ কেউ। একই শব্দ একাধাবে পবিচিত এবং অপবিচিত হতে পাবে, তবে একই লোকেব কাছে নয। যেমন *σιγυνον* (বর্শা) শব্দটি সাইপ্রাসেব লোকদেব

---

১ তিনটি নদীব নামেব সমাহাব : হেবমোস, কাইকোস, জান্থোস। তিনটি মিলে হল 'হেবমোকাইকোজানথোস'।

২ *γλῶτταν* . স্বল্পপবিচিত বলতে বোঝায বিদেশী শব্দ, উপভাষাব শব্দ প্রচলন বহিত শব্দ।

৩ *κο'σμος* : এই শব্দটি পবেব পবিচ্ছেদে আবাব ব্যবহৃত হযেছে। শব্দটি কিন্তু আবিস্টটল ব্যাখ্যা কবেননি। ইসোক্রাতেস রূপক, অপ্রচলিত শব্দ এবং সৃষ্ট শব্দ এই তিনটিকেই 'কোসমোই' বলেছিলেন। আরিস্টটল তাঁব 'ভাষণ-কলা' গ্রন্থে শব্দটি ব্যবহাব কবেছেন এবং সেখানে খুবই ব্যাপক অর্থে, যে কোন অলঙ্কৃত উক্তিকেই বুঝিযেছেন। কিন্তু এখানে নিশ্চযই বিশেষ অর্থে ব্যবহাব কবেছেন। বাইওযাটাবেব অনুমান যে এ হল এক ধবনেব সমার্থক শব্দ, মহাকাব্যে চবিত্রেব নামেব পবিবর্তে যেমন বিশেষণ ব্যবহৃত হযে থাকে। যেমন আখিল্লেস-এর জাযগায *πηλειδης*, আগুনেব জাযগায *"Ηφαιστος*, বা ধ্বংসকাবী *ο"λεθρος* বাংলায যেমন বাবণেব পবিবর্তে লঙ্কাধিপ, লক্ষ্মণেব পবিবর্তে উর্মিলা-বিলাসী।

৪ আবিস্টটল ব্যবহৃত পবিভাষাগুলি :
κυ'ριον (কুবিওন = পরিচিত শব্দ) *γλῶττα*, (গ্লোত্তা = অপবিচিত), *μεταφορα* (মেতাফোবা = রূপক শব্দ), *Κο'σμος* (কোসমোস = অলঙ্কৃত), *πεποιημένον* (পেপোইযেমেনোন = সৃষ্ট শব্দ), *ἐπεκτεταμένον* (এপেক্তেতামেনোন = দীর্ঘীকৃত শব্দ), *υφηρημένον* (হুফেবেমেনোন = সংক্ষেপিত শব্দ), *εξηλλαγμένον* (এক্সেল্লাগমেনোন = পবিবর্তিত শব্দ)।

কাছে পবিচিত, কিন্তু আমাদেব কাছে স্বল্প পবিচিত।

রূপক শব্দ হল সেগুলি, যেগুলিব অর্থ মূলত একটি শ্রেণী বোঝালেও, উপশ্রেণী বোঝাতে ব্যবহাব কবা হয, কিংবা সাদৃশ্য বোঝাতে ব্যবহাব কবা হয। মূল শ্রেণী থেকে উপশ্রেণীতে অর্থেব স্থানান্তবেব উদাহবণ *Vηῦς δέ μοι ἡδ' ἑ'στηκεν* (ঐ দাঁড়িযে আছে আমাব জাহাজ)—এখানে 'নোঙব ফেলে বাখা,' দাঁড়িযে থাকা-ব উপশ্রেণী। আবাব উপশ্রেণী থেকে মূলশ্রেণীতে অর্থেব স্থানান্তবেব উদাহবণ: *ἦ δὴ μυρί' 'Oουσσεῦς ἐσθλὰ ἐ'ορΥεν* (ওডুসসেউস হাজাব হাজাব মহৎ কাজ কবেছেন)—'হাজাব হাজাব' অর্থে 'অনেক' বোঝাচ্ছে। এবাবে এক শ্রেণী থেকে অন্য শ্রেণীতে স্থানান্তবেব উদাহবণ: *χαλκῷ 'απὸ ψυχὴν α'ρύσας* (ব্রোঞ্জেব দ্বাবা তাব প্রাণ বাব কবা) এবং *ταμὼν α'τειρέι χαλκῷ* (কঠিন ব্রোঞ্জ দিযে ছিন্ন কব/কাটা)[১] এখানে 'বাব কবা'-ব অর্থ হল 'ছিন্ন কবা' এবং 'ছিন্ন কবা'-ব অর্থ হল 'বাব কবা' এবং দুটি ক্রিযাই 'অপসাবণ'-শ্রেণীব অন্তর্গত।

সাদৃশ্যমূলক রূপকেব অর্থ হল যখন দ্বিতীয এবং প্রথমেব মধ্যে যে সম্পর্ক, এবং চতুর্থ আব তৃতীযেব মধ্যে সেই সম্পর্ক, তখন কবি দ্বিতীযেব পবিবর্তে চতুর্থ, এবং চতুর্থেব পবিবর্তে দ্বিতায (বিষয) ব্যবহাব কবতে পাবেন। এবং কখনও কখনও যে শব্দটিকে রূপক অর্থে ব্যবহাব কবা হল তাব সঙ্গে যুক্ত কোন শব্দও রূপকেব সঙ্গে ব্যবহাব কবা হযে থাকে।[২] যেমন দিওনুস্সুস্-এব কাছে একটি পানপাত্র যা, আবেস এব কাছে একটি বর্ম তাই। ফলে কবি পানপাত্র বোঝাতে বলতে পাবেন 'দিওনুস্সুসেব বর্ম', আবাব বর্ম বোঝাতে বলতে পাবেন 'আবেসেব পানপাত্র'। কিংবা জীবনেব

---

১ প্রথম বাক্যেব ব্রোঞ্জ বলতে ছুবি বোঝাচ্ছে, আব দ্বিতীব বাক্যেব ব্রোঞ্জ বলতে বোঝাচ্ছে গ্রীসেব শল্যবিদ্যায ব্যবহৃত একবকম পাত্র।

২ অ্যাবিস্টটলেব বাক্যটি খুবই দুর্বোধ্য।

সঙ্গে বার্ধক্যের যে সম্পর্ক, দিনের সঙ্গে সন্ধ্যার সেই সম্পর্ক, কাজেই সন্ধ্যাকে বলা যেতে পারে 'দিনের বার্ধক্য', আর বার্ধক্য না ব'লে এম্‌পেদোক্লেসের[1] ভাষায় বলতে পারি: 'জীবনসন্ধ্যা' কিংবা 'জীবনের সূর্যাস্ত'। কখনও কখনও সাদৃশ্যের বিভিন্ন দিক্ বোঝাবার উপযুক্ত শব্দ পাওয়া যায়না, কিন্তু তাতে রূপক ব্যবহার আটকায় না। যেমন 'বীজ ছড়ানো' বোঝাতে 'বপন' শব্দ ব্যবহার করতে পারি, কিন্তু "সূর্যের আলো ছড়ানো" বোঝাতে কোন শব্দ নেই। সেই (অজ্ঞাত) শব্দটির সঙ্গে আলো ছড়াবার যে সম্পর্ক, বপনের সঙ্গে বীজ ছড়ানোর সেই সম্পর্ক—সেই জন্যই সূর্য সম্বন্ধে (কবি) বলেছেন (সূর্য তার) "স্বর্গীয় কিরণ বপন করছে"। আর একভাবে রূপক ব্যবহার করা চলে, প্রথমেই বস্তু বিশেষে একটি গুণ আরোপ করা হল, তারপর সেই গুণ অস্বীকার করা হল, যেমন বর্মকে আবেসের পানপাত্র না ব'লে বলা হল (আরেসের) সুরাবিহীন পানপাত্র। সৃষ্ট শব্দ[2] হল কবিরা যে সব শব্দ তৈরী করেন। এ সব শব্দ অবশ্য কোন লোক ব্যবহার করেন না। সেরকম কয়েকটি শব্দ যেমন ἐρνύγες ব্যবহৃত হয় κέρατα (শিং)-র পরিবর্তে কিংবা ἱερεύς (পুরোহিত) শব্দের পরিবর্তে ἀρητήρ।

দীর্ঘীকৃত শব্দ হল সেইসব শব্দ যেখানে হ্রস্ব স্বরধ্বনিকে দীর্ঘ করা হয়, অথবা একটি অতিরিক্ত দল শব্দের মধ্যে ঢুকিয়ে দেওয়া হয়। যেমন πόληος-এর বদলে πόλεως, কিংবা πηληιάδεω হল πηλειδου[3] থেকে।

---

১ এম্‌পেদোক্লেস (? ৪৯৩-৪৩৩). প্রাণীতত্ত্ববিদ দার্শনিক সিসিলির প্রধান চিকিৎসাতত্ত্বজ্ঞ এবং প্রাচীন আলঙ্কারিক।

২ সৃষ্ট শব্দের আলোচনার আগে সম্ভবতঃ আরিস্টটল অলঙ্কৃত শব্দ সম্বন্ধে আলোচনা করেছিলেন। সেই অংশ এখন লুপ্ত।

৩ শব্দগুলির স্বাভাবিক রূপ হল:
πόλις (শহর) πηλειδης (পেলেউসের পুত্র)
এই শব্দগুলির দীর্ঘীকৃতরূপ (এক বচন সম্বন্ধ পদ) আরিস্টটল উল্লেখ করেছেন।

হ্রস্ব শব্দ হল যে শব্দের কিছু অংশ বাদ দেওয়া হয়। যেমন κρῖ এবং δῶ কিংবা μια γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.।[1]

পরিবর্তিত শব্দ হল যে শব্দের একটি অংশ অপরিবর্তিত এবং একটি অংশ পরিবর্তিত। যেমন δεξιὸν-এর পরিবর্তে লেখা হল δεξιτερὸν κατὰ μάζον।[2]

[বিশেষ্যের লিঙ্গ][3]

বিশেষ্যগুলির মধ্যে কেউ কেউ পুরুষবাচক, কেউ কেউ স্ত্রীবাচক, আর কতক ক্লীবতাবাচক। পুরুষবাচক বিশেষ্যের শেষে থাকে ν, ρ, ς এবং ψ ও ξ। যে সব বিশেষ্যে সদাদীর্ঘ স্বরধ্বনি থাকে যেমন η এবং ω কিংবা যারা দীর্ঘীকৃত α তে শেষ হয়, তারা স্ত্রীবাচক। পুরুষবাচক ও স্ত্রীবাচক বিশেষ্যের পদান্তিক চিহ্ন সমান সমান কারণ ψ এবং ξ দুটির শেষেই আছে ς কোন কোন বিশেষ্য আর অন্য কোন ব্যঞ্জন ধ্বনিতে বা হ্রস্বস্বরে (যেমন ε ο) শেষ হয়না। তিনটি বিশেষ্যের শেষে আছে ι যথা μέλι (মধু), κόμμι (মাড়ি) এবং πιπερι (মরীচ), আর পাঁচটির শেষে আছে υ ক্লীবতাবাচক বিশেষ্যগুলির শেষেও এই সব বর্ণ এবং ν এবং ς থাকে।

১ κρῖ অর্থে κριθή 'যব', δῶ অর্থে δῶμα 'ঘর' ὄψ অর্থে ὄψις 'মুখ বা 'চেহারা'। μια γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ বাক্যটির অর্থ: 'দুজনের মুখ যেন এক হয়ে গেল'।

২ এই পদগুচ্ছ হোমারের। ইলিয়াদ ৫/৩৯৩ অর্থ 'দক্ষিণ স্তনে'।

৩ অংশটি একটু আকস্মিক এবং জটিল। অনেকেই এর যাথার্থ্যে সন্দিহান। বলাই বাহুল্য এই অংশটি ব্যাকরণশাস্ত্রের আলোচনা। পাঠকবৃন্দ অনায়াসে বাদ দিতে পারেন।

[রচনারীতি][1]

রচনার (প্রথম) গুণই হল স্পষ্টতা, কিন্তু বিশিষ্টতাহীনতা নয়। স্পষ্ট-রীতি গড়ে ওঠে পরিচিত শব্দের ব্যবহারে আর পরিচিত শব্দ মানেই বিশিষ্টতাহীন শব্দ। ক্লেওফোন[2] এবং স্থেনেলুসের[3] কবিতাই এর উদাহরণ। নিতান্তই প্রাত্যহিক শব্দ যেগুলি নয়, যেগুলি কিছুটা অ-পরিচত, সেই শব্দগুলি রচনায় আনে আভিজাত্য। অ-পরিচিত শব্দ বলতে বোঝাচ্ছি স্বল্পব্যবহৃত শব্দ, রূপক, দীর্ঘীকৃত শব্দ ও পরিচিত শব্দের অতিরিক্ত শব্দ। কিন্তু কোন কবি যদি শুধু এই ধরণের শব্দই ব্যবহার করেন তার ফল হবে প্রহেলিকা কিংবা শব্দের আড়ম্বর। প্রহেলিকার বৈশিষ্ট্য হল, শব্দের অদ্ভুত সমাহারের মধ্য দিয়ে একটা ব্যাপার বলা, শুধু শব্দসজ্জার মধ্য দিয়ে তা হয় না, তার জন্য চাই রূপকের ব্যবহার, যেমন আমি একটা লোককে দেখলাম সে আগুন দিয়ে আর একজনের ওপর ব্রোঞ্জ ঝালাচ্ছে। আর অপ্রচলিত শব্দের সন্নিবেশে সৃষ্টি হয় বাগাড়ম্বরের। কাজেই চাই একটি মিশ্রিত রচনারীতি। একদিকে অচলিত, রূপক, অলঙ্কৃত শব্দ ইত্যাদির ব্যবহারেরর ফলে রচনা প্রাত্যহিকতা এবং সাধারণত্বের ঊর্ধ্বে উঠতে পারবে, অন্যদিকে, প্রচলিত শব্দাবলী দিতে পারবে স্পষ্টতা। স্পষ্ট

১ রচনারীতির আলোচনায় আরিস্টটল শুধু শব্দ নির্বাচন ও শব্দ ব্যবহারের ওপরই জোর দিয়েছেন। এই প্রসঙ্গে 'ভাষণ-কলা' গ্রন্থের তৃতীয় পরিচ্ছেদের প্রথম অংশটি দ্রষ্টব্য—এখানে আরিস্টটল কবিতার ভাষা ও বক্তৃতার ভাষার পার্থক্য নির্দেশ করেছেন।

২ ক্লেওফোন (চতুর্থ শতক): আথেন্সবাসী, ট্র্যাজেডি রচয়িতা।

৩ স্থেনেলুস (পঞ্চম শতক): ট্রাজেডি রচয়িতা। তাঁর রচনারীতির জন্য আরিস্তোফানেস ব্যঙ্গ করেছেন।

অথচ বিশিষ্ট ভাষা জন্ম নেয প্রধানত দীর্ঘ, হ্রস্ব, পবিবর্তিত বিশেষ্যেব ব্যবহাব থেকে, কাবণ এই শব্দগুলি (অ-সাধাবণ আব) অ সাধারণ বলেই প্রাত্যহিকতা থেকে দূর, আবাব স্বাভাবিক ব্যবহাবিক শব্দেব কাছাকাছি বলেই স্পষ্টতা অর্জন কবতে পাবে। এ ধবণেব বীতিব সমালোচনা—যেমন এউক্লেইদেস[১] পবিহাস করেছিলেন—কবা ভুল। এউক্লেইদেস বলেছিলেন যে যদি ইচ্ছেমত দলগুলিকে হ্রস্ব কবা যায তাহলে পদ্য লেখা আব কী এমন কঠিন ব্যাপাব। এই ভাষায তিনি ঠাট্টা কবেছিলেন *'Επιχάρην εἶδον Μαραθῶνά δε βαδίζοντα* এবং *ουκ ἄν γ' ἐράμε νος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον*।[২]

এইবকম স্বাধীনতাব ফল অবশ্যই হাস্যকব। আব যে কোন বচনাব পক্ষেই প্রযোজন আতিশয্যহীনতা। একই ধবনেব হাস্যকবতাব সৃষ্টি হয রূপক, অচলিত শব্দ ইত্যাদিব ব্যবহাবেব চবম আতিশয্যেব ফলে। কিন্তু শব্দেব যথার্থ ব্যবহাবেব ফলে (কাব্য যে কী সার্থকতা লাভ কবে) তা বুঝতে পাবব যদি মহাকাব্যেব মধ্যে বিশেষত্বহীন

---

১ পবিচয অজ্ঞাত।

২ গ্রীক ভাষায কতকগুলি স্বব সদাদীর্ঘ আব কতকগুলি, যদিও হ্রস্ব, অবস্থা বিশেষে দীর্ঘ হতে পাবে। হোমাব এই বকম অবস্থাজনিত দীর্ঘ স্বব ব্যবহাব কবেছেন খুবই কম। এউক্লেইদেস এই ধবনের দীর্ঘস্ববধ্বনি নিযে পবিহাস কবেছেন। তিনি যে লাইনগুলি লিখেছেন সেগুলি স্বাভাবিক ভাবে ছন্দযুক্ত নয, কিন্তু অসংগত ভাবে যদি স্ববগুলি দীর্ঘ কবা যায তাহলে একে ষট্‌পর্বিক মহাকাব্যিক ছন্দে পবিবর্তিত কবা চলে। ছাঁদটা হবে —⏑⏑। — — । – – ⏑⏑।—⏑⏑।— — ।— — *επιχάρην* এবং *βαδίζοντα* উভযেবই প্রথম স্ববধ্বনিকে ইচ্ছেমত দীর্ঘ কবলে তবেই লাইনটি ছন্দোবদ্ধ হতে পাবে। দ্বিতীয উদাহবণটি আবো জটিল, এখানে *εράμενος* এর ε এবং *ελλέβορον* এব মধ্যেব স্বরগুলি দীর্ঘ কবলে দাঁড়াবে ——।—⏑⏑।——।——।—⏑⏑। —— শেষ তিনটি পর্বে পবিহাস চবমে উঠেছে। প্রথম লাইনেব অর্থ 'আমি দেখলাম এপিখাবেস মাবাথোনেব দিকে হেঁটে যাচ্ছে'। দ্বিতীয লাইনেব অর্থোদ্ধাব করা সম্ভব হযনি।

সাধারণ শব্দগুলি বসিয়ে দিই। যে কোন একটি অচলিত শব্দ বা রূপক বা অন্য ধরনের শব্দ তার পরিবর্তে একটি পরিচিত সাধারণ শব্দ বসিয়ে দাও, তখনই আমাদের বক্তব্যের সত্যতা বোঝা যাবে। আয়সখুলস এবং এউরিপিদিস একই আয়াম্বিক চরণ লিখেছেন, শুধু একটি শব্দের পরিবর্তন, সাধারণ শব্দের পরিবর্তে একটি অচলিত শব্দ, আর তার ফল হল একটি চরণ সুন্দর, আর একটি সাধারণ। আয়সখুলস তাঁর ফিলোক্‌তেতেস-এ লিখলেন:

φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός[1]

এউরিপিদেস ἐσθίει (খাচ্ছে)-এর পরিবর্তে লিখলেন θοινᾶται μετέθηκεν (ভোজ খাচ্ছে)। কিংবা এই পংক্তিটি:

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀειδής[2]

এর সঙ্গে তুলনা করা যাক সাধারণ শব্দ বসিয়ে:

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής[3]

কিংবা δίφρον τ' αἰκέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν[4]

আর δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν[5]

কিংবা যদি ἠϊόνες βοόωσιν (গর্জমান বেলাভূমি) কে পরিবর্তিত করা যায় ἠϊόνες κράζουσιν (শব্দায়মান বেলাভূমি)-তে।

আরিফ্রাদেস[6] ট্রাজেডিরচয়িতাদের ব্যঙ্গ করে বলেছেন যে তাঁরা এমন সব শব্দ ব্যবহার করেন যা কেউ কখনও কথাবার্তায় ব্যবহার করেনা, যেমন তাঁরা ἀπὸ δωμάτων (ঘর থেকে) না লিখে লেখেন δωμάτων ἄπο, কিংবা লেখেন σέθεν (তোমার), ἐγὼ δέ νιν (আমি ও সে), Ἀχιλλέως πέρι (আখিল্লেস সম্বন্ধে)—যদিও

---

১ 'এই ক্ষত আমার পায়ের মাংস (কুরে কুরে) খাচ্ছে'।

২ 'আমি ক্ষুদ্র, আমি তুচ্ছ, আমি বিগতশ্রী'।

৩ 'আমি ছোট্ট, আমি দুর্বল, আমি বিশ্রী'।

৪ 'সে রাখল একটা কদাকার কৌচ আর অপ্রশস্ত চতুষ্ক (টেবিল)'।

৫ 'সে রাখল একটা বিচ্ছিরি কৌচ আর ক্ষুদে টেবিল'।

৬ পরিচয় অজ্ঞাত।

লেখা উচিত ছিল *πέρι 'Αχιλλέως*[১] কিন্তু প্রাত্যহিক ভাষায এইবকমেব ব্যবহাব নেই বলেই, এবা কবিতাব ভাষাকে প্রাত্যহিক ভাষাব বন্ধনেব বাইবে নিযে যায। আবিফ্রাদেস এই ব্যাপাবটা বুঝতে পাবেননি।

তবে বড কথা হল যে এই সমস্ত কৌশলগুলি ব্যবহাব কবতে হবে যথার্থ ভাবে। সংযুক্ত শব্দ, অচলিত শব্দ সব ব্যাপাবেই এইটিই হল মূল কথা। ৰূপকেব ব্যবহাব হল সবচেযে গুরুত্বপূর্ণ। ৰূপক ব্যবহাবে লাগে সহজাত প্রতিভা[২], কেউ কাবো কাছে তা শিখতে পাবে না। যথার্থ ৰূপক ব্যবহাবেব জন্য চাই সাদৃশ্য আবিষ্কাবেব চোখ।[৩]

বিভিন্ন শব্দেব মধ্যে সংযুক্ত বিশেষ্যগুলি দিথুবাম্বেব-পক্ষে সবচেযে উপযোগী। মহাকাব্যেব পক্ষে অচলিত শব্দ, আব আইযাম্বিকেব জন্যে ৰূপক। অবশ্য মহাকাব্যে সবই কমবেশী উপযোগী, তবে আইযাম্বিক যেহেতু মুখেব ভাষাব সবচেযে কাছে সেজন্য মুখেব ভাষায যে সব শব্দেব বেশী ব্যবহাব হয—যেমন প্রচলিত শব্দ, ৰূপক এবং অলঙ্কৃত শব্দ—তাদেব ব্যবহাব কবাই ভালো।

ট্রাজেডি এবং অভিনেয অনুকবণেব কলাকৌশলেব সম্বন্ধে যথেষ্ট বলা হল, (এবাব অন্য প্রসঙ্গ)।

---

১ *άπο* (থেকে), *περι* (সম্বন্ধে, ওপবে) ইত্যাদি অব্যযগুলি গ্রীকে সাধাবণত বিশেষ্যের আগে বসে। কিন্তু কবিরা তাদেব ক্রম বদলে দিযেছেন। সেজন্যই আবিফ্রাদেসেব আপত্তি। সেইবকমই *σέθεν* (মধ্যম পুরুষেব একবচনেব সম্বন্ধ পদ) যদিও মহাকাব্যে ব্যবহৃত, কিন্তু প্রচলিত রূপ হল *σου* (*σύ* "তুমি/আপনি" শব্দেব এক বচনের সম্বন্ধ পদ) *Vιν* সম্বন্ধে আপত্তিব কাবণ হল যে প্রথম পুরুষেব একবচনেব প্রচলিত রূপ এটি নয।

২ *εὐφυίας* 'প্রকৃতির দান'।

৩ *τὸ Γὰρ εὖ μεταφέρειν το τὸ "ομοιον θεωρεῖν εστιν.*

১৩

[মহাকাব্য]

যে কাব্য বর্ণনাত্মক, এবং মিতছন্দে বচিত (অর্থাৎ মহাকাব্য)—তাব সঙ্গে ট্রাজেডিব বেশ কিছু ঐক্য আছে। একটি স্বযংসম্পূর্ণ ক্রিযাকে ভিত্তি কবে নাটকীয বীতিতে কাহিনীটি গঠিত হবে, তাব থাকবে আদি, মধ্য ও অন্ত, সমস্ত কাহিনীব মধ্যে থাকবে একটি জৈব ঐক্য আব তাব (উপভোগেব) আনন্দ হবে বিশিষ্ট। ইতিহাসেব থেকে এদেব গঠন আলাদা। ইতিহাস একটি ক্রিযা বা ঘটনা বর্ণনা কবেনা, বিশেষ সমযেব বর্ণনা কবে, সেই কালখণ্ডেব মধ্যে এক বা একাধিক লোকেব জীবনে যত ঘটনা ঘটেছে সেই সব ঘটনাব বর্ণনা কবে, হযত সেই সব ঘটনাব মধ্যে সামান্য যোগ আছে, কিংবা কোন যোগই নেই। যেমন ধবা যাক একই সমযে সালামিসেব যুদ্ধ আব সিসিলিতে কার্থেজীযদেব সঙ্গে যুদ্ধ হযেছে।[১] কিন্তু তাদেব মধ্যে কোন যোগ নাও থাকতে পাবে। কিন্তু আমাদেব অধিকাংশ মহাকাব্যেব-কবিবা (ইতিহাসেব বীতিতে কাব্য বচনা) কবেন।

আগেব কথাব পুনবাবৃত্তি ক'বে বলি, এই ক্ষেত্রে সকলেব সঙ্গে তুলনায হোমাবকে মনে হয দৈবীশক্তিতে উদ্বুদ্ধ।[২] ট্রয যুদ্ধেব কাহিনীব আদি আছে, অন্ত আছে, কিন্তু হোমাব সমগ্র ট্রযযুদ্ধেব কাহিনীকে তাঁব (কাব্যেব) বিষযবস্তু কবেননি, কাবণ (তিনি জানেন যে) বিষযটি অত্যন্ত বড, তাব অখণ্ডতা সৃষ্টি কবা সহজ নয, আব যদি তা সম্ভবও হয, তাহলেও অসংখ্য ছোট ছোট ঘটনাব ভাবে

---

১ হেরোদেতুস (হেবোডোটাস)-এব মতে ৪৮০ খ্রী পূ তে একই দিনে সালামিসেব জলযুদ্ধ এবং সিসিলিতে কার্থেজীযদের সঙ্গে যুদ্ধ ঘটেছিল।

২ *θεσπέσιος ἂν φανείν*

তা অত্যন্ত জটিল হয়ে যাবে। সে জন্য তিনি এই (বিরাট কাহিনী থেকে) একটি অংশ বেছে নিয়েছেন, যদিও অন্যান্য বহু ঘটনাকে তিনি উপকাহিনী হিশেবে ব্যবহার করেছেন, যেমন ধরা যাক, জাহাজের দীর্ঘ তালিকা কিংবা কয়েকটি ছোট ছোট কাহিনী। অন্যান্য কবিরা (কাব্যের বিষয়বস্তু হিশেবে গ্রহণ করেন) একটি চরিত্র, একটি বিশেষ কালখণ্ড, কিংবা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত একটি ঘটনা— যেমন কুপ্রিয়া এবং ছোট ইলিয়াদে।[১] তার ফলে ইলিয়াদ বা ওদিসিতে একটি বা খুব বেশী হলে দুটি ট্রাজেডির উপাদান পাওয়া যায়, কিন্তু কপ্রিয়া থেকে পাওয়া যাবে অনেকগুলি, আর ছোট ইলিয়াদ থেকে আটটিরও বেশী, যথা 'অস্ত্রদান', ফিলোকতেতেস, নেওপ্তোলেমোস, এউরুপ্যলোস, ভিক্ষুক, লাকোনীয়ার নারী, ট্রয়ের পতন ও নৌবহরের প্রত্যাবর্তন, সিনোন ও ট্রয়ের নারী।[২]

২৪

[মহাকাব্যের শ্রেণী]

মহাকাব্যও ট্রাজেডির মত নানা শ্রেণীর ; মহাকাব্য হতে পারে 'সরল' বা 'জটিল,' হতে পারে চরিত্রনির্ভর বা বিপর্যয়ের কাহিনী।[৩] গান আর দৃশ্যের কথা বাদ দিলে ট্রাজেডির মতই বিপ্রতীপতা ও উদঘাটন ও বিপর্যয়ের প্রয়োজন, প্রয়োজন অভিপ্রায় এবং ভাষা-রীতির। হোমারই এইসব উপাদান প্রথম ব্যবহার করেছিলেন এবং সার্থক ভাবে ব্যবহার করেছিলেন। তাঁর ইলিয়াদ হল সরল কাহিনী,

---

১ সম্ভবত এই দুটি কাব্য বিভিন্ন কাহিনীর সমষ্টি।

২ *ὅπλων κρίσις, φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος' πτωχεία, Λάκαιναι, 'Ιλίου πέρσις και ἀπόπλους, Σίνων* এবং *Τρῳάδες*

৩ দ্রষ্টব্য দশম ও অষ্টাদশ পরিচ্ছেদ।

তার শেষ বিপর্যয়ে, আর ওদিসি একটি জটিল কাহিনী এবং চরিত্র নির্ভর। এছাড়া অভিপ্রায় ও ভাষারীতিতে দুটি কাব্যই উত্তম।

[মহাকাব্য ও ট্রাজেডির দৈর্ঘ্য]

কিন্তু ট্রাজেডি ও মহাকাব্যে পার্থক্যও আছে। এই পার্থক্য হল (প্রথমত) কাহিনীর দৈর্ঘ্য আর (দ্বিতীয়ত) মিতছন্দের প্রয়োগে। দৈর্ঘ্য সম্বন্ধে আগে যা বলেছি (আশা করি) তা যথেষ্ট—কাহিনীর আরম্ভ ও শেষ যেন একই সঙ্গে গোচরীভূত হয়। আর তা হতে পারে যদি মহাকাব্য প্রাচীন মহাকাব্যের চেয়ে ছোট হয় এবং অভিনযোপযোগী[1] ট্রাজেডির মত দীর্ঘ হয়। মহাকাব্যে দৈর্ঘ্যের বিস্তারের একটি সুযোগ আছে, এবং তার ব্যবহারও যথেষ্ট। নাটকে সমকালে সঙ্ঘটিত ঘটনা একই সঙ্গে দেখানো সম্ভব নয়, কারণ নটনটীদের পক্ষে রঙ্গমঞ্চে একটি ঘটনাই অভিনয় করা সম্ভব, কিন্তু মহাকাব্য যেহেতু বর্ণনাত্মক, একই সময়ে সঙ্ঘটিত অনেকগুলি ঘটনার বর্ণনা সম্ভব। এই ঘটনাগুলি যদি প্রাসঙ্গিক হয় তা কাহিনীর আয়তনে বিস্তৃতি আনতে পারে, তার বিস্তারের ফলে মহাকাব্যে আসে সমৃদ্ধি, বিচিত্র ঘটনার সমাবেশের ফলে একটা বৈচিত্র্য। বৈচিত্র্যহীনতার ফলেই অনেকসময় ট্রাজেডির দর্শকেরা অতৃপ্ত থাকে আর শেষ পর্যন্ত ট্রাজেডিও অসফল হয়।

---

১ সাধারণত একটানা অভিনয়ে তিনটি ট্রাজেডি ও একটি স্যাটার নাটক ব্যবহৃত হত।

২ এ সম্পর্কে হামফ্রে হাউসের মন্তব্য স্মরণযোগ্য। তিনি বলছেন যে গ্রীক রঙ্গমঞ্চের গঠন বৈশিষ্ট্যের ফলে একসঙ্গে একাধিক ঘটনা একই সময়ে দৃশ্যযোগ্য ক'রে উপস্থিত করা সম্ভব ছিল না। কিন্তু যুগপৎ সঙ্ঘটিত ঘটনার একটি দৃষ্টিগোচর এবং অন্যটি শ্রুতিগোচর হতে বাধা ছিল না। আয়সখুলসের আগামেমননে যেমন ভেতর থেকে আহত আগামেমননের আর্ত চীৎকার ভেসে এল। ওই চীৎকার থেকে দর্শকেরা বুঝতে পারল একই সঙ্গে দুটি ক্রিয়ার সহাবস্থান। *Aristotle's Poetics*, London, 19 6, pp .66-67

[মহাকাব্যের ছন্দ]

আমাদের অভিজ্ঞতা থেকে বলতে পারি যে মহাকাব্যের উপযোগী ছন্দ হল শূরছন্দ বা ষট্‌পদী। যদি অন্য কোন এক বা একাধিক ছন্দে কেউ মহাকাব্য রচনা করতে চান তার ফল তৃপ্তিকর হবেনা। শূরছন্দই সবচেয়ে গম্ভীর, সবচেয়ে রাজকীয়, এর মধ্যেই অপরিচিত শব্দ ও রূপক ব্যবহারের স্বাচ্ছন্দ্য সবচেয়ে বেশী—আর এই ব্যাপারে বর্ণনাত্মক কাব্য অন্য সব কাব্যের চেয়ে অনেক বেশী ব্যাপক। আইয়াম্‌বিক বা ত্রোখী অবশ্যই অনেক বেশী গতিচঞ্চল : ত্রোখী নাচের পক্ষে উপযোগী আর আইয়াম্‌বিক বাস্তবজীবনের বর্ণনায়। খায়রেমোনের মত মিশ্র ছন্দে মহাকাব্য রচনা সবচেয়ে অতৃপ্তিকর। সেইজন্যই শূরছন্দ ছাড়া আর কোন ছন্দে কেউ দীর্ঘকাহিনী রচনা করেন নি। প্রকৃতি স্বয়ং যেন মহাকাব্যের যথার্থ ছন্দটি সৃষ্টি করেছেন।[১]

[কবির ভূমিকা]

হোমার নানা কারণেই আমাদের শ্রদ্ধেয়, আর বিশেষত কাব্যে কবির ভূমিকা সম্বন্ধে সচেতনতার জন্য তিনি (আরো) প্রশংসনীয়। কবিতায় কবি উত্তম-পুরুষে কথা বলবেন অত্যন্ত কম।[২] কারণ সেক্ষেত্রে তিনি ঘটনার অনুকারক নন। অন্য বহু কবি অধিকাংশ সময়ে নিজেরাই কথা বলেন এবং তাঁরা খুব কমক্ষেত্রেই ঘটনার অনুকারক। হোমার কিন্তু সংক্ষিপ্ত ভূমিকার পরেই অবিলম্বে (পাঠকের সামনে) উপস্থিত করে দেন একটি পুরুষ কিংবা একজন নারী, কিংবা অন্য কোন একটি চরিত্র—কেউ বিশেষত্বহীন নয়, প্রত্যেকেই স্পষ্ট স্বাতন্ত্র্যে চিহ্নিত।[৩]

---

১ *φύσις διδασκει το ἁρμόττον αὐτῇ [δι] αἱρεῖσθαι*

২ *αὐτὸν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ελάχιστα λέγειν.*

৩ *ουδέν ἀη'θη ἀλλ' ἔχοντα ἤθη*

[চমৎকার]

ট্রাজেডিতে 'চমৎকার'-[১] এর স্থান অবশ্যই প্রয়োজনীয়, তবে অসম্ভাব্য ঘটনার স্থান মহাকাব্যে অনেক বেশী। (বলাই বাহুল্য) অসম্ভাব্য ব্যাপারই 'চমৎকার'-এর প্রধান উপাদান। (মহাকাব্যে অসম্ভাব্যের স্থান বেশী) কারণ চরিত্রগুলিকে প্রত্যক্ষভাবে দেখিনা। হেকতোরের পশ্চাদ্ধাবন—(গ্রীক সৈন্যেরা চুপচাপ দাঁড়িয়ে আছে, আখিল্লেস তাদের বারণ করছেন) রঙ্গমঞ্চে হাস্যকর[২]—কিন্তু মহাকাব্যে এই অসম্ভব ব্যাপারটা লক্ষ্যই করা যায় না। 'চমৎকার' যে আনন্দদায়ক তার প্রমাণ হল লোকে একটা খবর অন্যদের দেবার সময় বেশ কিছু (অতিরঞ্জিত করে), কিছু (নিজে) জুড়ে দেয়, আর যে শোনে সে আনন্দ পায়।

[উপন্যাস][৩]

সর্বোপরি হোমার শিখিয়েছেন কীভাবে যথার্থভাবে উপন্যাস[৩] রচনা করতে হয়, কীভাবে ভ্রান্তি সৃষ্টি করতে হয়। যেমন 'ক' যদি ঠিক হয় তাহলে 'খ' ঠিক, কিংবা যদি 'ক' ঘটতে পারে, তাহলে 'খ' ঘটতে পারে। লোকে ভাবে যদি 'খ' ঠিক হয় তাহলে 'ক-ও ঠিক, কিংবা 'খ' ঘটলে 'ক'-ও ঘটা সম্ভব। কিন্তু এটা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত ধারনা। তাহলে, যদি 'ক' ঠিক না-হয়, কিন্তু যদি ঠিক হত, 'খ' তাহলে ঘটত, সেক্ষেত্রে প্রথম ঘটনাটিকে বিশ্বাস্য করার জন্য দ্বিতীয়

---

১ $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\grave{o}\nu$

২ ইলিয়াদ ২২।২০৫-
'আখিল্লেস তাদের হেকতোরের দিকে তীক্ষ্ণ তীর ছুঁড়তে বারণ করলেন, পাছে তাঁকে হত্যা করার গৌরব অন্য কেউ পেয়ে যায়।'

৩-৩ গ্রীক শব্দ $\psi\epsilon\upsilon\delta\eta$ মানে অ-সত্য। সেজন্য কোন কোন ইংরেজ অনুবাদক lie বা false ব্যবহার করেছেন।

ঘটনাটিকে প্রতিষ্ঠিত করতে হবে। স্নান-দৃশ্য এর একটি উদাহরণ।[১]

অবিশ্বাস্য সম্ভাব্যতার চেয়ে বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভাব্যতা বেশী গ্রহণযোগ্য। অব্যাখ্যেয় খুঁটিনাটি নিয়ে একটি কাহিনী গড়ে তোলা ঠিক নয়। যতটা সম্ভব অব্যাখ্যেয় বা অসম্ভাব্য ব্যাপার কাহিনীতে না থাকাই ভালো। আর যদি থাকে, তবে থাকুক কাহিনীর বাইরে, ভেতরে নয়। যেমন ওয়দিপুসের অজ্ঞাতসারে লাইয়ুসকে হত্যা করার ব্যাপারটি[২], কিংবা এলেকত্রাতে পুথিয়ানের খেলা,[৩] কিংবা মুসিয়ানে[৪]—তেগেয়া থেকে মুসিয়া পর্যন্ত পথে একটাও কথা বলল না এমন একটি লোকের প্রসঙ্গ।[৪] (যদি কেউ ভাবে যে) এইসব ঘটনা না থাকলে কাহিনীটা নষ্ট হয়ে যাবে—সেটা অত্যন্ত অশ্রদ্ধেয় কথা। প্রথমত একজনের এই ধরণের কাহিনী রচনা করাই উচিত নয়, আর কেউ যদি করেনই, ঘটনাগুলিকে যদি যুক্তিযুক্তও করতে পারেন (তাহলেও) কাহিনী

---

১ ওদিসি ১৯
ওডুসসেউস পেনেলোপীকে বলছেন যে তিনি ক্রীটের লোক একবার ওডুসসেউসকে দেখেছিলেন। ওডুসসেউস-এর পোষাক পরিচ্ছদ ও সঙ্গীসাথীদের বর্ণনাও দিলেন। পেনেলোপী ভাবলেন —বলাই বাহুল্য ভুল ভাবলেন—যে সব বর্ণনা যখন মিলে যাচ্ছে তখন অবশ্য এই লোকটি ওডুসসেউসকে দেখেছিল। তাঁর যুক্তি হল:
যদি লোকটির কথা সত্য হয় তাহলে এ অনেক খুঁটিনাটি তথ্য জানবে।
লোকটি অনেক খুঁটিনাটি তথ্য জানে।
অতএব লোকটির কথা সত্য।

২ ওয়দিপুস দীর্ঘকালের মধ্যেও লাইয়ুসের হত্যার খবর জানতে পারেননি এ ব্যাপারটা অস্বাভাবিক।

৩ সোফোক্লেসের এলেকত্রা নাটকে পুথিয়ায় খেলার দুর্ঘটনায় ওরেস্তেসের মৃত্যু হয়েছিল এইরকম একটা মিথ্যা কাহিনী আছে। এই কাহিনীর কালানৌচিত্যের প্রতি আরিস্টটল দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন।

৪-৪ আয়স্খুলসের একটি লুপ্ত নাটক। এই নাটকে চরিত্রের এবং দীর্ঘনীরবতা বেশ অস্বাভাবিক।

অস্বাভাবিক (থেকে যায়)। এমনকি ওদিসিতে একজন অল্প প্রতিভাসম্পন্ন কবির হাতে পড়লে ওদুসসেউসের জাহাজ থেকে অবতরণের[1] ঘটনার অব্যাখ্যেয় ঘটনাগুলি অসহ্য হত। হোমার তার নানা নৈপুণ্যে (কাহিনীর) অসংগতি লুকিয়েছেন।

[মন্থরতা]

কাহিনীর যে সব অংশ মন্থর, যেখানে চরিত্র বা অভিপ্রায় উদ্‌ভাসিত হচ্ছে না সেখানেই ভাষারীতির বিস্তারিত প্রয়োগ হতে পারে।[2] খুব ঐশ্বর্যময় ভাষারীতি কিন্তু (কাব্যের) লক্ষ্যের পথে ক্ষতিকর, কারণ চরিত্রসৃষ্টি বা অভিপ্রায়ের (পরিস্ফুটন থেকে) পাঠকের দৃষ্টি বিচ্যুত হওয়া সম্ভব।

২৫

[কাব্যের সমালোচনা][3]

(সমালোচনার) সমস্যা[4] এবং তাদের সমাধান[5] কত রকম হতে পারে, তাদের প্রকৃতিই বা কি এ সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। চিত্রকর কিংবা অন্যান্য শিল্পীর মত কবি ও জীবনের অনুকারক,

---

১ ওদিসি ১৩। ১১৬
জাহাজ যখন ইথাকার বন্দরে এসে পৌঁছল, তখনও ওদুসসেউস ঘুমোচ্ছেন এবং নাবিকেরা তাঁকে ঘুমন্ত অবস্থায় তীরে নিয়ে গেল—এটা অস্বাভাবিক ঘটনা।

২ দূতের বক্তৃতাগুলি 'মন্থর' অংশের ভালো উদাহরণ। ট্র্যাজেডিতে এদের ব্যবহার খুবই ব্যাপক। এখানে কোন চরিত্র পরিস্ফুট হচ্ছে না, কাহিনী এগোচ্ছেনা, কাজেই অংশগুলি সুলিখিত হওয়া প্রয়োজন।

৩ কেউ কেউ মনে করেন যে এই অংশটি আরিস্টটলের লেখা নাও হতে পারে। এলসের মতে এই অংশটি কাব্যতত্ত্বের চেয়ে প্রাচীনতর কোন রচনা।

৪ *προβλημάτων*

৫ *λύσεων* তুলনীয় গ্রন্থিমোচন, পরিচ্ছেদ ১৮।

কাজেই তাঁকে এই তিনটির যে কোন একটি অনুকরণ করতেই হবে, (জীবন) যেমন ছিল, অথবা জীবন যেমন, কিংবা (জীবনকে) যেমন মনে করা হয়ে থাকে বা যা মনে হয়, অথবা (জীবন) যেমন হওয়া উচিত। এই সব প্রকাশ করা হয় ভাষায়, আর ভাষায় অপ্রচলিত শব্দ থাকতে পারে, রূপক থাকতে পারে, আবার না-ও থাকতে পারে। শব্দেরও নানা পরিবর্তনের স্বাধীনতা কবিতায় থাকে। (মনে রাখতে হবে) নির্ভুলতার[১] মানদণ্ড কাব্যশিল্পে এবং সমাজব্যবহারে বা অন্যান্য শিল্পে আলাদা।[১]

কাব্যশিল্পে দু রকমের ত্রুটি[২] ঘটে থাকে, একটি প্রত্যক্ষ[৩] আর একটি আকস্মিক।[৩] একজন যদি একটি বিশেষ জিনিষের অনুকরণ করতে যান, অথচ তাঁর অক্ষমতার জন্য ব্যর্থ হন, তাহলে সেটিকে বলব প্রত্যক্ষ ত্রুটি। কিন্তু যদি এমন হয় যে তাঁর পরিকল্পনার ভুল—যেমন ধরা যাক একটি ধাবমান ঘোড়া আঁকতে গিয়ে তিনি যদি আঁকেন যে প্রাণীটি ডানদিকের দুটি পা-ই তুলে রয়েছে—তাহলে বলব এটি একটি বৈজ্ঞানিক ত্রুটি,[৪] কোন একটি বিশেষ বিজ্ঞানের, হয়ত চিকিৎসাবিদ্যা বা ঐ ধরনের কোন বিষয়ে, তাঁর জ্ঞানের স্বল্পতা। কিংবা হয়ত কোন একটি অসম্ভাব্য ব্যাপার ছবিতে আছে—যেক্ষেত্রে তাকে প্রত্যক্ষ ত্রুটি বলব না। কাজেই (কাব্যের) বিরুদ্ধে ত্রুটির অভিযোগের সময় একথাগুলি মনে রাখতে হবে।

কাব্যের বিরুদ্ধে অভিযোগ বিচার করা যাক। কাব্যে বর্ণিত যে কোন অসম্ভাব্যতাই ত্রুটি। কিন্তু কাব্যের উদ্দেশ্য তার দ্বারা

১-১ *προς δὲ τούτοις, ουχ 'η αυτὴ ο'ρθο'της ἔστιν της πολιτιοῆς και τῆς ποιητικῆς οὐδε αλλης τέχνης και ποιητικῆς*

২ *ἁμαρτια* 'হামারতিয়া' শব্দটি এখানে 'ভুল' বা 'ত্রুটি' (নৈতিক অর্থে নয়) অর্থে ব্যবহৃত।

৩ ৩ *'η μεν γάρ καθ αυτὴν, η' δέ κατά συμβεβηκο'ς*

৪ *τέχνην ἁμάρτημα*

যদি সাধিত হয, যদি সেই অংশটি তাব ফলেই উল্লেখযোগ্য হয, তাহলে সেই ত্রুটি সমর্থন কবা যায। হেকতোবেব পশ্চাদ্ধাবন (এইবকম) একটি উদাহবণ। তবে যদি কোন বৈজ্ঞানিক ভুল না-ক'বে কাব্যেব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবা যায, তাহলে (অবশ্য) বৈজ্ঞানিক ত্রুটি সমর্থনযোগ্য নয। কাবণ, সম্ভব হলে কাব্যে কোন ত্রুটি না থাকাই বাঞ্ছনীয। প্রশ্ন উঠতে পাবে ত্রুটিটি কোন্ ধবণেব, একি কাব্যেব কোন অন্তর্নিহিত ত্রুটি, না কাব্যেব সঙ্গে আকস্মিকভাবে জড়িত ? কাবণ একটি অবোধ্য ছবিব চেযে হবিণীব যে শিং থাকে না এই তথ্যটিব অজ্ঞতা অপেক্ষাকৃত কম ত্রুটি।

যদি কাব্যেব সম্বন্ধে কেউ অভিযোগ কবেন যে কাব্যটি যথার্থ নয, তাহলে বলা যেতে পাবে 'কিন্তু বোধহয এই বকম হওযা উচিত'—সোফোক্লেস যেমন বলেছিলেন যে মানুষেব যেমন হওযা উচিত তিনি তেমন ভাবেই মানুষেব (ছবি) এঁকেছেন, আব মানুষ যেমন তেমনই কবে এঁকেছেন এউবিপিদেস। আব যদি এই দুই মতই সন্তোষজনক না হয, তাহলে বলব 'কাহিনীটি এই বকমই'—যেমন ধবা যাক, দেবতাদেব সম্বন্ধে প্রচলিত গল্পগুলি। জেনোফানেস[১] বলেছিলেন যে এই গল্পগুলি সত্যও নয, বলাব যোগ্যও নয, কিন্তু এবা প্রচলিত। কাব্যেব অনেক উক্তি সম্বন্ধে বলা যেতে পাবে যে তাবা যে বেশী সত্য তা নয, শুধু বিশেষ কালেব পক্ষে সত্য। যেমন ধবা যাক, অস্ত্রশস্ত্রেব বর্ণনা ঃ "তাদেব বর্শাগুলো মাটিব ওপব সোজা দাঁড়িযে বইল, তাদেব ফলকগুলি ঊর্ধ্বমুখী"[২] এইভাবেই তখনকাব দিনে বর্শাব ফলক ওপব দিকে ক'বে নীচেব দিকেই মাটিতে গেঁথে বাখা হত এবং ইলুবিযাতে এখনও এই প্রথা আছে।

---

১ জেনোফানেস (? ৫৭০-৪৬০) হোমাবের দেবতত্ত্ব সম্পর্কে তীব্র সমালোচনা কবেছিলেন। কবি ও দার্শনিক।

২ ইলিযাদ ১০/১৫২।

যদি প্রশ্ন ওঠে যে কাব্যে যা বলা হযেছে বা কবা হযেছে তা নৈতিক দিক থেকে ভাল না মন্দ, তাহলে যা বলা বা কবা হযেছে তাব গুণাগুণ বিচাব কবাই যথেষ্ট নয, দেখতে হবে তা কে বলেছে বা কবেছে, কাকে বলেছে, কখন বলেছে, কী উদ্দেশ্যে বলেছে, কেন বলেছে, কেন কবেছে—বৃহত্তব মঙ্গলেব জন্য না বৃহত্তব অমঙ্গলকে এড়াবাব জন্য।

অন্যান্য অভিযোগেব উত্তব পাওযা যাবে কবিব ভাষা ব্যবহাবেব মধ্যে। যেমন বুঝতে হবে যে হোমাব যখন *οὐρῆας μὲν πρῶτον* লিখলেন তখন *οὖρῆας* কথাটি 'খচ্চর' অর্থে নয, "পাহাবাদাব" অর্থে ব্যবহাব কবেছেন।[১] আবাব দোলোনেব উক্তি *ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός*[২], তাব অর্থ বোধ হয এই নয যে দোলোনেব দেহ ছিল বিকৃত, তাঁব মুখই বিকৃত ছিল,[৩] কাবণ "সুশ্রী মুখ" অর্থে ক্রেতানবা ব্যবহাব কবে *εὐειδὲς* (সুশ্রী দেহী)। সেইরকমই *ζωρότερον δὲ κέραιε*[৪] এব অর্থ এই নয যে "কড়া করে মদ মেশাও", এব মানে হল "তাডাতাডি মেশাও"। হোমাবেব উক্তিকে আলঙ্কাবিক অর্থে বুঝতে হবে। যেমন *ἄλλοι μὲν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον (ἅπαντες) παννύχιοι* (তাব্রপব দেবতা মানুষ সকলেই সমস্ত বাত্রি ঘুমোলেন,) এব সঙ্গে সঙ্গতি হবে *ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν αὐλῶν συρίγγων τε ὅμαδον* (যখন সে ট্রযেব প্রান্তবেব দিকে তাকাল,

১ ইলিযাদ ১/৫০।
২ ইলিযাদ ১০/৩১৬।
৩ লাইনটির অর্থ 'কদাকাব কিন্তু ক্ষিপ্রগতি'। এখানে অর্থ 'বিকলাঙ্গ' হতে পারে না, কাবণ তাহলে দ্রুতগতিতে ছুটবে কি করে? এখানে 'আকার' মানে 'মুখশ্রী' বোঝাচ্ছে।
৪ ইলিযাদ ৯/২০২।

বাঁশিব শব্দে মুগ্ধ হযে গেল।)[১] যদি এখানে ἅπαντες (সকলে) কথাটি 'অনেক' অর্থে বুঝি। 'সকল' ভাবটি 'অনেক'-এব ভাবেব অন্তর্গত। সেইবকমই οἴη δ' ἄμμορος (একমাত্র সে অংশ গ্রহণ কবে না) উক্তিটিতে সে সবচেযে পবিচিত বলেই তাকে "একমাত্র সে" বলা হযেছে।[২]

কখনও কখনও সমস্যাব সমাধান হতে পাবে স্ববভঙ্গিব[৩] পার্থক্যে। যেমন হিপ্পিযাস কবেছিলেন διδομεν δέ οἱ (আমবা তাকে দিলাম)[৪] এবং τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ (যে অংশটুকু বৃষ্টিব জলে পচে না) এই দুটি বাক্যে।[৫] অন্যান্য সমস্যাব

---

১ গ্রাব স্মবণ কবিযে দিযেছেন এখানে আবিস্টটল হোমাব থেকে উদ্ধৃতি দিতে গিযে একটু গোলমাল কবেছেন। ইলিযাদে দ্বিতীয সর্গে (১-২) আছে মানুষ ও দেবতাবা সবাই ঘুমিযে পডল শুধু জেউস জেগে বইলেন। মূল সমস্যাটা অবশ্য, যদি সবাই ঘুমোয়, তাহলে বাঁশি বাজাল কে? এখানে 'সবাই' বলতে 'অনেক' বুঝতে হবে।

২ ইলিযাদ ১৮/৪৮৯ সপ্তর্ষিমণ্ডল সম্বন্ধে এই কথা বলা হযেছে "একমাত্র সে সমুদ্রস্নানে অংশ গ্রহণ কবে না"। কেন "একমাত্র সে"? উত্তব আকাশেব আবো অন্য তাবাওতো অস্ত যায় না। এব উত্তব হল সপ্তর্ষিমণ্ডল সবচেযে পরিচিত তাই সে অন্য তারাদের প্রতিনিধিত্ব কবেছে এই উক্তিতে।

৩ *προσῳδία* বলতে স্ববাঘাত, মহাপ্রাণতা এবং স্ববদৈর্ঘ্য এই তিনটিই বোঝানো হযেছে। ভাষাতত্ত্ববিদ্ জে আব ফার্থেব 'prosody' শব্দেব ব্যবহাব স্মবণীয।

৪ ইলিয়াদ ২/১৫। এখানে জেউস 'স্বপ্নদেব'কে বলছেন কীভাবে আগামেমনোনকে ভোলাতে হবে। 'দিদোমেন দে ওই' কথাটি 'দিদোমেনাই' রূপে (অনুজ্ঞাবাচক বাক্যে) উচ্চাবণ ক'বে হিপ্পিযাস মিথ্যে কথা বলাব দোষ স্বপ্নদেবেব ওপব আবোপ কবছেন এবং জেউসের সত্যবাদিতা অক্ষুণ্ণ রাখছেন। অর্থাৎ স্বরাঘাতের বদল হলে বাক্যটির মানে দাঁড়াবে তাকে দাও।

৫ ইলিযাদ ২৩/৩২৭ : এখানে একটি কাঠের থামেব কথা বলা হচ্ছে। হোমারের উক্তি অনুসাবে তা জলে পচে না। কিন্তু তাতো হতে

সমাধান হতে পারে যতিব[১] ব্যবহারে। যেমন এমপেদোক্লেসেব এই লাইনটি *αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τά πρὶν μάθον ἀθάνατα ζωρά τε πρὶν κέκρητο* (যাবা আগে অমব ছিল, তাবা হঠাৎ হল মবণশীল, আগে যা ছিল সম্পূর্ণ নিখাদ, হল তা মিশ্র)।[২] আবাব কখনও (সমস্যাব সমাধান হয) শব্দেব দ্ব্যর্থতাব দিকে দৃষ্টিপাত কবলে, যেমন *παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ*, এখানে *πλέω* কথাটিব দুটি অর্থ হতে পাবে।[৩] আবাব কখনও বা ভাষাব প্রচলিত নিযমেব দ্বাবা, যেমন মদ ও জল বোঝাতে শুধু 'মদ' শব্দই ব্যবহৃত হয, সেইবকমই হোমাব লিখেছেন "নতুন টিনেব পাদ-বর্ম"[৪], লোহাব কাজ যে কবে তাকে বলা হযেছে *Χαλκέας* (ব্রোঞ্জেব কাবিগব), সেইবকমই গানুমেদে যখন জেউসেব জন্য মদ ঢালছেন বলা হচ্ছে,

---

পাবে না। আসলে *ου* (না)-কে যদি *οὗ* (যাব) হিশেবে পডা যায তাহলে সমস্যা থাকে না।

১ *διαιρέσει*—ভাষায সমস্ত বকম বিরাম এই শব্দটিব অর্থের অন্তর্গত।

২ এখানে সমস্যা হল 'আগে' (*πριν*) কথাটি 'সম্পূর্ণ' অথবা 'মিশ্র' কথাটির সঙ্গে যুক্ত কিনা। অর্থাৎ মানে হতে পারে দুধবণেব 'যা আগে মিশ্র ছিল তা নিখাদ হল' অথবা 'যা আগে নিখাদ ছিল ছিল এখন তা মিশ্র হল'। অবশ্য গ্রীক বাক্যটিই দুধবনেব অর্থ সম্পন্ন, বাংলায অনুদিত বাক্যটি নয।

৩ ইলিযাদ ১০/২৫২: 'এখন এসো, বাত্রি প্রায অবসান, অদূরেই উষাব আভাস, নক্ষত্রেরা বহুদূরে, বাত্রির দুই প্রহরেব বেশী শেষ, বাকি শুধু তৃতীয প্রহর।' বাত্রি যদি 'দুই প্রহবেব বেশী' গত হয, তাহলে তৃতীয প্রহব 'সম্পূর্ণ' বাকী আছে বলা চলেনা। অতএব *πλέω* মানে এখানে 'পূর্ণ' অর্থাৎ পুরো দুটি প্রহর অতীত হযেছে।

৪ হাঁটু থেকে গোডালি পর্যন্ত পাযেব এই জাযগাটি ঢাকাব জন্য যে বর্ম। শত্রুর শস্ত্রাঘাতেব থেকে রক্ষাব জন্য নয, বর্মের ঘর্ষণ থেকে পা-রক্ষা করাব জন্য এই বিশেষ 'পাদ-বর্ম' ব্যবহার করা হত। ইংরেজিতে বলে greaves দ্রষ্টব্য 'Homeric Armour' *Iliad* ed W Leaf and M A. Bayfield, vol I, London, 1962.

তখন বুঝতে হবে নিশ্চযই আলঙ্কাবিক অর্থে বলা হচ্ছে, কাবণ দেবতাবা মদ্যপান কবেন না।[1]

যখন কোন শব্দেব ব্যবহাবেব ফলে অর্থেব বিবোধিতা দেখা যায, তখন দেখতে হবে সেই অংশটিব কতবকম অর্থ হতে পাবে। যেমন হোমাবেব τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος (ব্রোঞ্জেব বর্শা সেখানে আটকে গেল)[2]—'আটকে গেল' কথাটিব সম্ভাব্য অর্থগুলি বিচাব কবে দেখতে হবে, কোন অর্থটি গ্রহণ কবা উচিত।

গ্লাউকোন[3] বলেছিলেন যে লোকে (অনেক সময) একটা অসম্ভব ব্যাপাব ধবে নেয, তাবপব তাব থেকে সিদ্ধান্ত নিতে শুরু কবে, তাদেব পূর্বনির্ধাবিত চিন্তাব সঙ্গে না মিললেই কবিদেব বিরুদ্ধে অভিযোগ কবে, যেন কবিবাই ঐসব কথা বলেছেন। এইবকম ত্রুটি যাতে না হয সেজন্য শব্দেব অর্থটি ঠিক ঠিক বুঝতে হবে। ইকাবিউসেব ব্যাপাবে এইবকম ত্রুটি হযেছে। ধবে নেওযা হযেছে যে ইকাবিউস[4] একজন লাকেদাইমনীয (স্পার্টাব অধিবাসী), তাব ফলে সমালোচকেবা মনে কবেছেন যে তেলেমাখোস যখন লাকেদাইমনে গেলেন অথচ তাব সঙ্গে দেখা কবলেন না, তখন ব্যাপাবটা বড অস্বাভাবিক হযেছে। কিন্তু আসল ব্যাপাবটা হল যে কেফাল্লেনেসদেব মতে ওডুসসেউসেব স্ত্রী কেফাল্লেনীয

---

১ দেবতারা অমৃত পান কবেন। 'মদ' অর্থে 'অমৃত' বোঝাচ্ছে।

২ ইলিযাদ ২০/২৭২: আযনেযাস-এর বর্শা আখিল্লেস ঢাল দিযে আটকালেন। তাঁব ঢালের ওপর তিনটি স্তব, প্রথমে সোনা, তারপর ব্রোঞ্জ, তাব ওপর টিন। বর্শা দুটি স্তব ভেদ ক'রে আটকে গেল সোনাব স্তরে।

৩ গ্লাউকোন কে স্পষ্ট করে বলা কঠিন। তবে প্লেটোব 'ইওন' গ্রন্থে গ্লাউকোন নামে হোমার-বিশারদ এক চরিত্র আছে।

৪ পেনেলোপের পিতা।

বংশের, আব তাব (বাবাব) নাম ইকাবিউস নয, ইকাদিযুস। কাজেই এই ভুলেব জন্য কবিব বিরুদ্ধে অভিযোগ উঠেছে।

সাধাবণভাবে বলা চলে যে, অসম্ভাব্যতাব অভিযোগ বিচাবে দেখতে হবে যে ব্যাপাবটি কাব্যেব প্রযোজনীয কিনা, কিংবা বিশেষ আদর্শ সৃষ্টিব জন্য কিনা, কিংবা সেটি প্রচলিত ধাবণাব অনুগামী কিনা। বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভব অবিশ্বাস্য সম্ভবেব চেযে কাব্যেব পক্ষে বেশী উপযোগী। জেউখিস[১] যেসব লোকেব ছবি আঁকতেন তাবা হযত জীবনে অসম্ভব, কিন্তু সেবকম লোক থাকলে ভালোই হত। শিল্পীব পক্ষে তাঁব প্রকৃত বিষযেব চেযে (সৃষ্টিকে) উন্নততব কবাই উচিত।

(অনেক ক্ষেত্রে) অসম্ভবকে সমর্থন কবা চলে এই জন্যে যে তা প্রচলিত ধাবণাব সঙ্গে যুক্ত, কিংবা অনেক ক্ষেত্রে তা (আসলে) অসম্ভব নয, কাবণ অনেক সমযেই (আপাত) অসম্ভব ঘটনা ঘটা অসম্ভব নয।

বিবোধী পক্ষেব যুক্তিতর্ক খণ্ডন কবা হয যে পদ্ধতিতে, কবি-ভাষাব অসঙ্গতিব-অভিযোগ বিচাব কবতে হবে সেই পদ্ধতিতে, দেখতে হবে কবি কি একই শব্দ একই ক্ষেত্রে একই অর্থে প্রযোগ কবেছেন, দেখতে হবে তাঁব পূর্ব অভিপ্রেত অর্থেব সঙ্গে তাব কোথাও বিবোধিতা হচ্ছে কিনা। কিন্তু যখন তাদেব প্রযোজন নেই, যখন তাদেব অস্বাভাবিকতাব দ্বাবা কাব্যেব কোন উদ্দেশ্য সাধিত হয না, সেইবকম কাহিনীব অসম্ভাব্যতা বা চবিত্রেব নিষ্ফলতা সমর্থন কবা চলে না। যেমন এউবিপিদেসেব মেদিযা নাটকে আযগেউসেব আবির্ভাব[২] এবং ওবেস্‌তেস নাটকে মেনেলাউসেব

---

১ দ্রষ্টব্য ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

২ আরিস্টটলের মতে এই চবিত্রটিব আবির্ভাব অপ্রয়োজনীয়।

চবিত্রেব নীচতা।[1]

(সমালোচকদেব) অভিযোগ তাহলে পাঁচ বকম—অসম্ভব, অস্বাভাবিক, ক্ষতিকব, স্বতোবিবোধিতা এবং বৈজ্ঞানিক ত্রুটি। এই সবকটি অভিযোগেব উত্তব পাওযা যাবে উপবিলিখিত বাবোটি প্রসঙ্গেব আলোচনায।[2]

২৬

[মহাকাব্য ও ট্রাজেডি]

প্রশ্ন তোলা যেতে পাবে ট্রাজেডি এবং মহাকাব্যেব মধ্যে কোনটি বেশী উন্নত। উন্নততব শিল্প যদি কম জনপ্রিয়[3] হয, এবং কম জনপ্রিয শিল্প যদি সর্বদাই উন্নততব দর্শকেব কাছে আবেদন কবে তাহলে অবশ্যই যে শিল্পেব অবাবিত জনপ্রিযতা তা বিশেষ ভাবেই নিকৃষ্ট। বাস্তবিকই অভিনেতাবা ভাবেন যে তাঁবা নিজস্ব কিছু না দেখালে দর্শকেবা বুঝবেন না, সেই জন্য তাঁবা নানাবকম ব্যাপাবেব আমদানী কবেন। আপনাবা দেখে থাকবেন যে নিকৃষ্ট বাঁশীবাদকেবা কীভাবে (বঙ্গমঞ্চে) ঘুবে বেড়াচ্ছেন, যেন তাঁবা সব

---

১ আবিস্টটল এই চবিত্রটি পছন্দ কবেননি। প্রযোজনের অতিবিক্ত নীচতা, তাঁর মতে, চবিত্রটির ব্যর্থতাব কাবণ। পঞ্চদশ পরিচ্ছেদেও তিনি চবিত্রটির সমালোচনা কবেছেন।

২ এই বাবোটি বিষয কি তা নিযে বেশ জটিলতা আছে। এ প্রসঙ্গে বাইওযাটারের টীকা দ্রষ্টব্য। ফাইফ যে বাবোটি প্রসঙ্গেব প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন তা হল :

১ বিষযটি যেমন ছিল ২ বিষযটি যেমন ৩ বিষযটি যেমন বলা হযে থাকে ৪ বিষযটি যেমন মনে হয় ৫ বিষযটিব যেমন হওযা উচিত ৬ অপরিচিত শব্দ ৭ রূপক ব্যবহাব ৮ স্ববভঙ্গি ৯ যতি ১০ অস্পষ্টতা ১১ শব্দের বীতিসিদ্ধ প্রচলিত ব্যবহার ১২ অন্যশিল্পের থেকে কাব্য-শিল্প বিচারের মানদণ্ডের ভিন্নতা।

৩ *φορτικη* ‘সাধাবণ, ইতব’।

'ডিস্‌কাস্‌' ছুঁড়ছেন, কিংবা—স্কুল্লা নাটকে—তাঁরা যেন কোরাসের দলপতিকে প্রায় মেরেই ফেলবেন। সেইজন্য পূর্ববর্তী অভিনেতারা পরবর্তী অভিনেতাদের যে চোখে দেখেন ট্রাজেডিকেও সেই ভাবে দেখা হয়—মুন্নিসকোস কাল্লিপ্পিদেসকে বলতেন 'বানর', কারণ তিনি সব সময় অতিঅভিনয় করতেন, পিনদারুস সম্বন্ধেও একই অভিযোগ ছিল।[১] ট্রাজেডির সঙ্গে মহাকাব্যের সম্পর্ক হল পরবর্তী অভিনেতাদের সঙ্গে পূর্ববর্তী অভিনেতাদের সম্পর্কের মতই। মহাকাব্যের আবেদন পরিশীলিত শ্রোতাদের কাছে, সেখানে অভিনেতাদের অঙ্গভঙ্গীর[২] প্রয়োজন নেই। আর ট্রাজেডির আবেদন নিম্নশ্রেণীর শ্রোতাদের কাছে। সুতরাং ট্রাজেডি যদি নিকৃষ্ট শ্রোতাদের জন্য হয়, তাহলে মহাকাব্য অবশ্যই উন্নততর শিল্প।

(এই অভিযোগের উত্তরে বলব) এই অভিযোগ (মূলত) কাব্যের বিরুদ্ধে নয়, অভিনয়ের বিরুদ্ধে। কারণ মহাকাব্য পাঠের সময় 'কাব্য-পাঠক' ও[৩] অঙ্গভঙ্গীর[৪] অতিশয্য করতে পারেন, যেমন সোসিস্‌ত্রাতোস[৫] কিংবা অপুসবাসী ম্নাসিথেওস[৫] (কাব্য পাঠের) প্রতিযোগিতায় করতেন। তাছাড়া সমস্ত রকম দেহ-ভঙ্গীর বিরোধিতা করাও যায় না, যদি না অবশ্য কেউ নৃত্যকলার বিরোধী হন। বিরোধিতা (করতে পারি) অপদার্থ অভিনেতার। কাল্লিপ্পিদেসের বিরুদ্ধে সেইটিই ছিল অভিযোগ, যা হালে অন্য অনেকের প্রতি

---

১ মুন্নিসকুস আয়স্‌খুলস-এর নাটকে অভিনয় করতেন (চতুর্থ শতাব্দী)। কাল্লিপ্পিদেস পরবর্তীকালের, পিন্‌দারুস-ও খ্রীষ্টপূর্ব চতুর্থ শতকের অভিনেতা

২ *σχημάτων* সাধারণত নর্তকদের অঙ্গভঙ্গী বোঝাতে শব্দটি ব্যবহার হয়।

৩ *ῥαψῳδός* : যারা মহাকাব্য গান গেয়ে শোনাতেন—চারণ।

৪ *σημείοις* : 'হাত এবং মাথার বিভিন্নভঙ্গী, আবৃত্তি বা কথার সঙ্গে যে ধরনের অঙ্গভঙ্গী হয়।

৫ পরিচয় অজ্ঞাত।

অভিযোগ হল যে তাঁদেব অভিনীত স্ত্রীচবিত্রগুলিতে নারীত্ব পবিস্ফুট হযনি। তাছাডা, মহাকাব্যেব মতই ট্রাজেডিও অভিনয নিরপেক্ষ ভাবেই তাব লক্ষ্যে পৌছতে সমর্থ, আবৃত্তি কবলেও ট্রাজেডিব ধর্ম অনুভব কবা যায কাজেই যদি অন্য সব ব্যাপাবে ট্রাজেডি উন্নত হয, (অভিনযজনিত) নিকৃষ্টতা ট্রাজেডিবঅন্তর্নিহিত স্বভাব নয।

দ্বিতীযত, ট্রাজেডিতে মহাকাব্যেব সব উপাদানই আছে, এমনকি শূবছন্দ ট্রাজেডিতেও ব্যবহাব কবা চলে, তাছাডা ট্রাজেডিতে আছে আবো দুটি স্বতন্ত্র উপাদান ঃ সঙ্গীত এবং দৃশ্য। এই দুটি উপাদানেব ফলে ট্রাজেডিব আনন্দ (মহাকাব্যেব চেযে) আবো ঘনীভূত হয। আব এই আনন্দ নাটক পডেও পাওযা যায, দেখলেও পাওযা যায।

ট্রাজেডিব একটি বিশেষ সুবিধে হল যে স্বল্প দৈর্ঘ্যেব মধ্যেই ট্রাজেডি তাব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবতে পাবে। যা বিস্তাবিত এবং বিচ্ছুবিত তাব চেযে যা সংহত এবং ঘনীভূত তাব আবেদন অনেক বেশী। ভেবে দেখা যাক সোফোক্লেসেব ওযদিপুস যদি ইলিযাদেব মত দীর্ঘ হত তাহলে তাব আবেদন কী বকম হত।

(তাছাডা) মহাকাব্যেব ঐক্য অপেক্ষাকৃত শিথিল, আগেই বলেছি যে একটি মহাকাব্যেব মধ্যে অনেকগুলি ট্রাজেডিব সম্ভাবনা থাকে। তাব ফলে মহাকাব্য বচযিতা যদি একটিই কাহিনী গ্রহণ কবেন সেটি অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত ও খণ্ডিত মনে হবে, আর যদি প্রত্যাশিত দৈর্ঘ্য থাকে কাহিনীটি মনে হবে ক্ষীণ এবং তবল। আমি যখন বলছি মহাকাব্যেব ঐক্য অপেক্ষাকৃত শিথিল তখন বলতে চাই যে মহাকাব্য বহু ক্রিযাব সমন্বযে গডে ওঠে, যেমন ইলিযাদ এবং ওদিসিতে অনেকগুলি অংশ যাদেব প্রত্যেকেবই একটি স্বতন্ত্র আযতন আছে। অবশ্য হোমাবেব কাহিনীব গঠন এত নিখুঁত যে সমস্ত ক্রিযাব (সমন্বযেব ফলে) তাকে একটি ক্রিযা

ব'লে মনে হয। কাজেই ট্রাজেডি যদি এই সব দিক থেকে এবং শিল্পগত আবেদনেও[১] উন্নততব হয, আর শিল্পেব যে বিশেষ আনন্দেব কথা আমবা বলেছি সেই আনন্দ যদি দেয, তাহলে স্পষ্টতই ট্রাজেডি যেহেতু মহাকাব্যেব চেযে উন্নততব আনন্দ দেয, ট্রাজেডিই উৎকৃষ্টতব শিল্প।

ট্রাজেডি এবং মহাকাব্য, তাদেব লক্ষণ, তাদেব শ্রেণী, তাদেব বিভিন্ন অংশেব প্রকৃতি এবং সংখ্যা, তাদেব সার্থকতা ও বিফলতাব কাবণ, সমালোচকদেব অভিযোগ ও তাব উত্তব ইত্যাদি বিষযে যথেষ্টই বলা হল।[২]

---

১ *τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ* ট্রাজেডিব ভাবাবেদন। *ἔργῳ* কথাটিব মধ্যে বযেছে 'প্রত্যক্ষ আবেদনেব' ব্যঞ্জনা।

২ যেভাবে পবিচ্ছেদটি শেষ হযেছে তাতে মনে হয এব পব আবিস্টটল অন্য বিষযে আলোচনা শুরু কবতে যাচ্ছেন। সম্ভবত তাঁর আলোচনাব বিষয ছিল 'কমেডি'। কাব্যতত্ত্বেব যদি কোন দ্বিতীয অধ্যায লিখিত হযে থাকে তা লুপ্ত হযে গেছে। অনেকে মনে করেছেন যে হোবেসেব আবৃস পোযেতিকা (Arts Poetica)-য় সেই লুপ্ত গ্রন্থের অংশবিশেষ অন্তর্ভুক্ত হযেছে। অবশ্যই এ ধাবণা অত্যন্ত বিতর্কমূলক।

প রি শি ষ্ট

পবিশিষ্ট ঃ ১

আরিস্টটল দ্বাদশ পরিচ্ছেদে ট্রাজেডিব বহিবঙ্গেব কথা বলেছেন। এখানে সোফোক্লেস-এব আন্তিগোনে নাটকটির গঠন বিশ্লেষণ ক'রে বহিবঙ্গেব উদাহরণ দেওয়া হল।

প্রোলোগ	১-৯৯ লাইন
পারোদ	১০০-১৬১
১ম এপেইসোদ	১৬২-৩৩১
১ম স্তাসিমোন	৩৩২-৭৫
২য় এপেইসোদ	৩৮৪-৫৮১
২য় স্তাসিমোন	৫৮২-৬২৫
৩য় এপেইসোদ	৬৩১-৭৮০
৩য় স্তাসিমোন	৭৮৯-৮০৪
৪র্থ এপেইসোদ	৮০৬-৯৪৩
(কোম্মোস)	৮০৬-৮২
৪র্থ স্তাসিমোন	৯৪৪-৯৮৭
৫ম এপেইসোদ	৯৮৮-১১১৪
উপোরখেমা	১১১৫-১১৫৪
এক্সোদ	১১৫৫-১৩৫২
(কোম্মোস)	১২৬১-১৩৪৭

পারোদ কোরাস দলের প্রথম গান—প্রবেশ-সঙ্গীত বলা চলে। স্তাসিমোন-এর সঙ্গে তার মূল পার্থক্য হল এই যে স্তাসিমোন তখনই গাওয়া হয় যখন কোবাসেব দলেব প্রত্যেকে নিজের নিজের নির্দিষ্ট স্থান গ্রহণ করেছে।

উপোবখেমা দেবতার স্তুতিগান

৩৭৬-৮৩, ৬২৬-৩০, ৮০১-০৫ লাইনগুলি আনাপায়েস্ত ছন্দে রচিত।

পরিশিষ্ট ঃ ২

আবিস্টটল কয়েকটি ছন্দবন্ধেব কথা উল্লেখ কবেছেন। তাদেব সাধাবণ পরিচয দেওযা হল।

গ্রীক ছন্দ দলের হ্রস্বত্ব ও দীর্ঘত্বের ওপর নির্ভরশীল। দীর্ঘদলেব দৈর্ঘ্য নির্ভব কবে স্বরধ্বনির দৈর্ঘ্যেব ওপব। গ্রীক ভাষায কতকগুলি স্বর সর্বদাই দীর্ঘ তাবা হল η (এ) এবং ω (ও); দুটি স্বর সর্বদাই হ্রস্ব, তাবা হল ϵ (এ) এবং ο (ও)। α (আ), ι (ই) এবং υ (উ) কখনও দীর্ঘ, কখনও হ্রস্ব। যখন এই স্বরধ্বনিগুলি যুক্তব্যঞ্জন বা দুটি ব্যঞ্জনের আগে থাকে তখন তাবা দীর্ঘ উচ্চাবিত হয।

মহাকাব্যে ব্যবহৃত হয ডাকটিলে বচিত হেক্সামিটার। একটি চরণে দুটি পর্ব, প্রত্যেক পর্বে প্রথমে দীর্ঘদল পরে পব পর দুটি হ্রস্ব দল। শেষ পর্বে সাধারণত দুটি দল, দুটিই দীর্ঘ হতে পাবে, অথবা প্রথমটি দীর্ঘ, পরেবটি হ্রস্ব। প্রত্যেক পর্বেব প্রথম দলে একটা ঝোঁক থাকে, তাকে বলে 'ইক্‌টাস্'। সাধারণত একটি চবণেব গঠন এই বকম – ◡◡ —◡◡ —◡◡ – ◡◡ —◡◡ — —ইলিযাদেব প্রথম দুটি চরণ থেকে উদাহবণ দিচ্ছি :

Μῆνιν ἄ | ειδε, θε | α, || πηληια | δεω ᾽Αχι | λῆος
— ◡ ◡ —◡ ◡ — —◡ ◡ — ◡◡ — ◡

οὐλομέ | νην, || ἣ | μυρί Α | χαιοις | ἄλγε ἔ | θηκεν
—◡◡ — — —◡ ◡ —◡◡ —◡ ◡ — ◡

মে নিন আ। এই দে থে। আ॥ পেলেই আ। দেউ আ খি। লে ওস্
ওউ লো মে। নেন্॥ হে। মু রি আ। খাই ওইস্। আল গে এ। থে কেন্

গ্রীক নাটকে সংলাপে সাধারণত ব্যবহৃত হযেছে আযাম্বিক যাব গঠন হল ◡— ◡— ◡— ◡—

'প্রোমেথেউস'-এর প্রথম চরণ :

χθο νὸς | μὲν εις | τη λου | ρὸν ἤ | κομεν | πέδον

— ⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

খ্‌থো নোস্‌ মেন এইস্‌ তে লৌ রোন্‌ হে কো মেন পে দোন্‌

ত্রোখীর উদাহরণ দিচ্ছি প্রোমেথেউস-এর ১৫৯-৬০ লাইন থেকে :

τίς ὦδε τλησι- κάρδι ος

⏑ | — — ⏑ | — ⏑ | — — ⏑ | —

θεῶν, 'ο'τω τά δ' ἐπιχα ρή

— | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | —

তিস | ওদে | ত্‌লেসি কার দি | ওস

থে | ওন | হো | তো তা দে পি খা | রে

পরিশিষ্ট ঃ ৩

বাংলা প্রতিশব্দ ও গ্রীকমূল

অঙ্গভঙ্গী *σχημάτων* স্খেমাতোন

অনুকরণ *μίμησις* মিমেসিস

অনুভূতি *πάθη* পাথে

অভিনেতা *ὑποκριτής* উপোক্রিতেস

অভিপ্রায় *διάνοια* দিয়ানোইয়া

অলঙ্করণকারী *σκευοποιός* স্কেউয়ো-পোইওস

অসুন্দর *αἶσχος* আইস্খোস

আরম্ভ (আদি) *ἀρχή* আর্খে

আয়তন *μέγεθος* মেগেথোস

ইতিহাস *ἱστορία* হিস্তোরিয়া

উদ্ঘাটন *ἀναγνώρισις* আনাগ-নোরিসিস

এলিজি *ἐλεγεία* এলেগেইয়া

উপকাহিনী *ἐπεισόδια* এপেইসোদিয়া

কবি *ποιητής* পোইয়েতেস

কবিতা *ποίησις* পোইয়েসিস

ποίημα পোইয়েমা

করুণা *ἔλεος* এলেওস

কমেডি *κωμῳδία* কোমোদিয়া

কলাকৌশল *τέχνην* তেখ্নেন

কাব্য আবৃত্তিকার *ῥαψῳδός* রাপ্সোদোস

কারক *πτῶσις* প্তোসিস

কাহিনী *μυθός* মুথোস

ক্রিয়া (নাটকের) *πρᾶξις* প্রাক্সিস

ἐν-εργός এন্এর্গোস

ক্রিয়া (ব্যাকরণে) *ῥῆμα* রেমা

গম্ভীর/মহৎ *σπουδαῖος* স্পোউদাইওস

গ্রন্থিবন্ধন *δέσις* দেসিস্

গ্রন্থিমোচন *λύσις* লুসিস

গান/সংগীত *μέλος* মেলোস

চমৎকার *θαυμαστόν* থাউমাস্তোন্

চরিত্র *ἦθος* এথোস

ছন্দ *ῥυθμός* রুথ্মোস

জটিল *πεπλεγμένος* পেপ্লেগ্-মেনোস

ট্রাজেডি *τραγῳδία* ত্রাগোদিয়া

তুচ্ছ *φαῦλος* ফাউলোস

ত্রুটি *ἁμαρτία* হামারতিয়া

ত্রোখী *τροχαῖος* ত্রোখাইওস

দল *συλλαβή* সুল্লাবে

দিথুরাম্ব *διθύραμβος* দিথুরাম্বোস

দুর্বলতা *ἀσθένεια* আস্থেনেইয়া

দৃশ্য *ὄψις* ওপ্সিস

নান্দীমুখ/পূর্বকথা *πρόλογος* প্রোলোগোস

নোম *νόμων* নোমোন

নৃত্য χορικο'ν খোরিকোন
প্রযোজনা οἰκονομει ওইকোনোমেই
পরিশুদ্ধি κἄθαρσις কাথারসিস
পরীক্ষা-নিরীক্ষা αὐτοσχεδιασμα আউতোস্খেদিযাস্মা
বর্ণ/অক্ষর στοιχεῖον স্তোইখেইওন
বাক্য λο'γος লোগোস
বিপর্যয়/দুর্ঘটনা/যন্ত্রণা πἄθος পাথোস
বিপ্রতীপতা περιπέτεια পেরি-পেতেইয়া
বিশেষ্য/নাম ὀ'νομα ওনোমা
ভাবোন্মাদ μανία মানিযা
ভীতি/ভয φο'βος ফোবোস
মধ্য μέσον মেসোন
মহাকাব্য εποποία এপোপোইযা
যতি/ভাগ διαιρέσει দিয়াইরেসেই
যন্ত্র μηχανη মেখানে
রঙ্গব্যঙ্গ ἴ'αμβος ইযাম্বোস
রচনারীতি λέξις লেক্সিস
রাপসোদি/মহাকাব্যের আবৃত্তি ῥαφῳδια রাপসোদিযা
রুচিকর/সুস্বাদু ἡδυμενος হেদু-মেনোস
রূপক μεταφορ`α মেতাফোরা
শব্দের শ্রেণী বিভাগ
অপরিচিত γλῶττα গ্লোত্তা

অলঙ্কৃত κο'σμος কোসমোস
দীর্ঘীকৃত ἐπεκτεταμένον এপেক্তেতামেনোন
পরিচিত κύριον কুরিওন
পরিবর্তিত ἐξηλλαγμένον এক্সেল্লাগ্মেনোন
সংক্ষেপিত ὑφηρημένον হুফেরে-মেনোন
সৃষ্ট πεποιημένον পেপোইযেমেনোন
শুদ্ধ/সৎ/উন্নত χρηστο'ς খ্রেস্তোস
সমগ্র ὅλον হোলোন
সম্পূর্ণ τέλειας তেলেইযাস
সংযোজক σύνδεσμος সুন্দেস্মোস
সরল ἅπλοῦς হাপলোউস্
সাতুর σατυρος সাতুরোস্
সাধারণ/সার্বজনীন καθσλου কাথোলোউ
সিদ্ধান্ত προαίρεσις প্রোযাইরেসিস
সুন্দর καλο'ν কালোন
সুর ἁρμονία হারমোনিযা
স্বরভঙ্গি προσῳδία প্রসোদিয়া
স্বাভাবিক অনুভূতি φιλάνθρωπον ফিলানথ্রোপোন
স্বেচ্ছাকর্মী/সখের অভিনেতা εθελονταὶ এথেলোনতাই
হাস্যকর γελοειον গেলোইওন

পরিশিষ্ট ঃ ৪

ব্যক্তি, গ্রন্থ ও চরিত্রনাম

গ্রীক		
আইয়াস	*Αἰ'ας*	Ajax
আযগিস্থোস	*'Αἰ'γισθος*	Aegisthus
আইগেউস	*Αἰ'γεύ'ς*	Aegeus
আযস্খুলোস	*Αἰσχυ'λος*	Aeschylus
আখিল্লেউস	*Αχιλλεύς*	Achilles
আগাথোন	*Αγάθων*	Agathon
আগামেমনোন	*Αγαμεμνον*	Agamemnon
আনথেই	*Ανθει*	Anthus
আন্তিগোনে	*Αντιγο'νη*	Antigone
আপোল্লোন্	*'Απο'λλων*	Apollo
আমফিয়ারাওস	*Αμφιάραος*	Amphiaros
আরিফ্রাদেস	*Αριφράδης*	Ariphrades
আরিস্তোতেল	*Αριστοτολης*	Aristotle
আরিস্তোফানেস	*Αριστοφάνης*	Aristophanes
আলক্মাইওনোস	*'Αλκμαίωνος*	Alecmaeon
আলকিবিয়াদেস	*Αλκιβιάδης*	Alcibiades
আস্তুদামানোস	*Αστυδάμανος*	Astydamas

গ্রীক		
ইক্‌সিওনেস	*Ἰξίονες*	Ixion
ইফিগেনেইয়া	*Ιφιγένεια*	Iphigeneia
ইলিয়াস্	*Ιλιάς*	Iliad
এউরিপিদেস	*Εὐριπίδης*	Euripides
এপিখারমোস	*'Επίχαρμος*	Epicharmus
এমপেদোক্লেস	*'Εμπεδοκλης*	Empedocles
এলেকত্রা	*'Ηλέκτρα*	Electra
এরিফুলেন	*'Εριφύλην*	Eriphyle
ওয়দিপোউস	*Οἰδίπους*	Oedipus
ওদুসসেইয়া	*'Οδύσσεια*	Odyssey
ওদুসসেউস	*'Οδύσσεύς*	Odysseus
ওরেস্তেস	*'Ορέστης*	Orestes
কারকিনোস	*Καρκίνος*	Carcinos
কুকলোপাস	*Κύκλωπας*	Cyclop
কুপ্রিওইস	*Κυπρίοις*	Cyprians
কেনতাউরোন	*Κένταυρον*	Centaur
ক্রাতেস	*Κράτης*	Crates
ক্লুতায়ম্নেস্ত্রা	*Κλυταιμνήστρα*	Clyaemnestra
ক্লেওফোন	*Κλεοφῶν*	Cleophon
খাইরেমোন	*Χαιρημον*	Charemon
খিওনিদেস	*Χιωνιδης*	Chionides

গ্রীক

খোয়েফোরোইস *Χοηφο'ροις* Choe-Phoroe
গ্লাউকোন *Γλαύκων* Glaucon
জেকজিস *Ζεῦξις* Zeuxis
জেনোফোন *Ξενοφῶν* Xenophon
জেনারখুস *ΞενἄρΧος* Xenarchus
তিমোথেওস *τιμοΘεος* Timotheus
তুদেউস *Τυδεύς* Tydeus
তেরেউস *Τηρευς* Tereus
দিওনুসিওস *Διονύσιος* Dionysus
দেলিআদা *Δηλιάδα* Deliad
থেওদেকতেস *Θεοδεκτης* Theodectes
থেসেইদা *Θησηιδα* Theseid
নিকোখারেস *ΝικοΧάρης* Nicochares
পাউসোন *Παύσων* Pauson
পেলেউস *Πηλεύς* Peleus
পোলুগ্নোতোস *Πολύγνωτος* Polygnotus
প্রোমেথেউস *Προμηθευς* Prometheus

গ্রীক

প্লাতোন *Πλάτων* Plato
ফ্থিওতিদেস *φθιώτιδες* Pthian-woman
ফিলোজেনোস *Φιλο'ξενος* Philoxenus
ফোরকিদেস *Φορκίδες* Phorcides
ফোরমিস *Φο'ρμις* Phormis
মাগনেস *Μάγνης* Magnes
মারগিতেস্ *Μαργίτης* Margites
মেদেইয়া *Μήδεια* Medea
লুঙ্কেই *Λυγκεὶ* Lyncus
সোফ্রোনোস *Σώφρονος* Sophoon
সোফোক্লেস *Σοφοκλῆς* Sophocles
সোক্রাতেস *Σωκράτης* Socrates
স্কুল্লে *Σκύλλη* Seylla
হেগেমোন *ʿΗγήυ'ων* Hegemon
হেরাক্লিদা *ʿΗρακληίδα* Heracleid
হেরোদোতোস্ *ʿΗρο'δοτος* Herodotas
হোমরোস্ *Ο'μηρος* Homer

সংক্ষিপ্ত গ্রন্থপঞ্জী

কাব্যতত্ত্ব : গ্রীকপাঠ

S. H. Butcher	*Artisotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, 1895.
Ingram Bywater	*Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909
D S. Margoliouth	*The Poetics of Aristotle*, London, 1911
W. Hamilton Fyfe	*Aristotle*'s *The Poetics*, Loeb Classical Library, No 199, London, 1927
Rudolf Kassel	*Poetics*, Oxford Classical Text Edition, Oxford, 1965

কাব্যতত্ত্ব : ইংরেজি অনুবাদ

1788	Henry James Pye	*Aristotles Poetics* Reprinted in 1792 with commentry.
1789	Thomas Twining	*Aristotle's Treatise on Poetry*, Reprinted in 1812 in two volums
1811	Thomas Taylor	*Aristolte's Poetics*
1833	E. R. Wharton	Vahlen's Text with English translations and notes.
1895	S. H. Butcher	*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.*

Ingram Bywater — ***Aristotle on the Art of Poetry.*** **The text of the English translation printed in 1920 separately with an introduction by Gilbert Murray.**
Also included in *The Works of Aristotle*, XI, ed. Sir David Rose, Oxford, 1946.

D S. Margoliouth — ***The Poetics of Aristotle***

Lane Cooper — ***Aristotle on the Art of Poetry***

W. Hamilton Fyfe — ***Aristotle's The Poetics*, Loeb Classical Library Series, No. 199**

L. J. Potts — *Aristotle on the Art of Fiction.*

G. M. A. Grube — *Aristotle on Poetry and Style*

T S Dorsch — *Aristotle on the Art of Poetry.* Reprinted in

G. F. Else — *Aristotle's Poetics*, Paperback edition 1970

কাব্যতত্ত্ব সম্পর্কিত গ্রন্থাদি ও আলোচনা

A. O. Prickard, *Aristotle on the Art of Poetry*, London, 1891

S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry*, London, 1895

Ingram Bywater *Aristotle in the Art of Poetry*, Oxford, 1909

A. S. Owen, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1931

Lane Cooper, *Aristotelian Papers*, Cornell University, 1939

Humphray House *Aristotle's Poetics*, London, 1956

G. F. Else *Aristotle's Poetics The Argument*, Harvard University Press, 1957

John Jones *On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford, 1962

Elder Olson (ed) *Aristotle's Poetics and English Literature*, University of Toronto, 1965

আরিস্টটল সম্পর্কিত

Werner Jaeger, *Aristotle* (1923) Translated from German by Richard Robinson, Oxford, 1934

Sri David Ross, *Aristotle,* London, 1923, Fifth ed, 1949, Reprinted 1956

John Herman Randall, *Aristotle*, New York 1960

গ্রীক নাটক সম্পর্কিত

John William Donaldson, *The Theatre of the Greeks* Cambridge, 1836

A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks* Oxford 1896, Reprinted 1938

Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature,* London 1897 4th imp, 1907

H. D F Kitto, *Greek Tragedy,* London 1931, 3rd ed 1961

Moses Hades, *A History of Greek Literature,* Columbia University, 1950

A. W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History*, University of California, 1954.

C. M. Bowra, *The Greek Experience* London 1957.

John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy,* Oxford, 1962.